隶书学习指南

王景芬 著

LISHU XUEXI ZHINAN

科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

隶书学习指南

王景芬　著

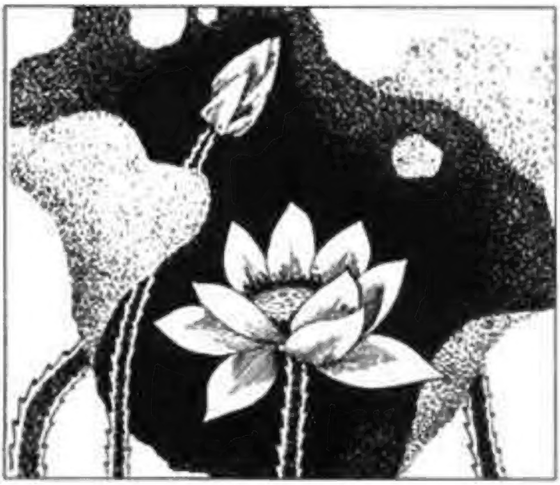
Green Apple Data Center

目　　录

一、隶书的技法知识……(1)
(一)对隶书的认识……(1)
(二)隶书的笔法……(2)
1.波磔笔是隶书的主要笔法……(2)
2.其他笔画的笔法……(6)
(三)隶书的结体和章法……(40)
1.隶书的结体……(40)
2.隶书的章法……(53)
二、隶书的起源和沿革……(63)
(一)隶书的出现……(63)
(二)东汉是隶书的高峰期……(65)
(三)三国、西晋时期的隶书……(91)
(四)东晋、南北朝时期的隶书……(100)
(五)隋、唐时期的隶书……(100)
(六)宋、元、明时期的隶书……(107)
(七)清代的隶书……(112)
三、隶书艺术形式和风格的关系及三种汉碑的比较……(117)
(一)隶书艺术形式和风格的关系……(117)
(二)三种汉碑的比较……(119)
1.单体结构的字例……(119)
2.左右并列结构的字例……(124)
3.上下结构的字例……(128)
4.半包围结构的字例……(130)
四、学习隶书的步骤和方法……(132)
(一)慎重选帖……(132)
(二)重在临摹,讲究方法……(133)

Green Apple Data Center

(三)力求精熟……(134)
五、隶书的创作……(135)
(一)临创结合……(135)
(二)模仿性创作……(135)
(三)探索性创作……(136)
(四)关于隶书的字体……(138)
附录：……(141)
《张迁碑》……(141)
《礼器碑》……(180)
《曹全碑》……(211)



Green Apple Data Center

一、隶书的技法知识

（一）对隶书的认识

在学习隶书技法前，先要对隶书有所认识。隶书是中国古文字历史发展的重要阶段。它虽是古体字，但是由于其本身的艺术特色，至今在实际生活中，还有许多场合经常要用到它。隶书作为书法艺术的组成部分，更是一种重要的书体。学习和掌握隶书，不论对书法爱好者或书法家来说，都是非常必要的。中国文字发展到秦汉时，随着社会生活的发展，出现了隶书这种新字体。西晋文学家成公绥在《隶书体》中说“：虫篆既繁，草稿近伪，适之中庸，莫尚于隶，规矩有则，随便适宜，亦有弛张，操笔假墨，抵押毫芒。”隶书体出现以后，即逐步成熟，代替当时的篆书而大行于世。“隶变”的意义是十分深远的，它使中国的象形文字进入由点画组成的方块字的抽象符号阶段，篆书最后一点象形的痕迹都被泯灭了，把象形符号需要的曲弧线条统统变成规整的点画、波磔，字形变成横势的扁方形。郭沫若先生在《古代文字之辩证的发展》中说：“在字的结构上，初期的隶书和小篆没有多大的差别，只是在用笔上有所不同。例如，变圆形为方形，变弧线为直线，这就是最大的区别”，“此外，当然还有些不同的因素，如省繁就简，变连为断，变多点为一画，变多画为数点，笔画可以有粗细，部首可以有混同……这样，写字的速度便自然加快了。”郭沫若从实用方面考察了在篆书基础上演化为隶书这种新字体的特点。从实际情况看，这种演化过程是经历了相当长的时间的。由于隶书的抽象符号化，虽然也有自己的规则和法度，但书写起来自由多了。隶体主要是靠线条本身的质感、力度和结体的处理，产生隶书的艺术效果，成为书法中具有本身特点的一种书体。成公绥在《隶书体》中，还盛赞隶书的艺术性。他说，隶书体势文采参差，抑扬有态，如花葩之密布。行间排列之整齐，明朗得如天上布列的星星。密集时如同锦绣的花纹。其线条有轻拂流畅的，徐运振笔；有缓缓地按下去，有急急地挑出来；有挽住横而引出竖画，有左牵右绕之呼应；有浓郁的长波拂笔，其笔势变化轻微而缥缈。黑白分明如星罗棋布，点画态势如翘首举尾；有的直刺，有的斜击；有的密集，有的疏朗；或如虬龙在盘游，或如鸾凤在翱翔；或如雄鹰将猎物，收缩着身体，抑制着愤怒；又若良马将腾跃，正要奔向路途。远处仰望，如朝雾缭绕上升；如果俯而察之，又如清风吹起涟漪的波纹。隶书的结体和布白，笔势和笔意，可以表现出事物的种种神态和形势，等等。可见古人对隶书的结体造型、点线和布局，通过意象，看出隶书很高的艺术境界和氛围。

我们从汉代众多的隶书碑刻作品的艺术风格看，它的多样化和极丰富的艺术变化，如《封龙山碑》的古朴厚重，《衡方碑》的方整浑厚，《西狭颂》的方折雄劲，《郙阁颂》的沉雄茂密，《张迁碑》的劲挺苍浑，《鲜于璜碑》的端正大方，《乙瑛碑》的雄强奇丽，《孔宙碑》的姿媚秀美，《史晨碑》的质朴遒炼，《曹全碑》的紧密秀巧，《韩仁铭》的舒展飘逸，《尹宙碑》的洒脱跌宕，《石门颂》的奇趣蕴藉，《三老讳字忌日刻石》的扩达淳茂，《鄐君开通褒斜道刻石》的古拙有趣，等等，说明隶书具有很高的艺术品格，它能够表现出作者的艺术个性和审美情趣。同样都是隶书的结体、点画、笔法、章法，由于作者的不同个性，不同的文化层次，不同的审美情趣和艺术素养，以及不同的技巧，就能创作出不同层次、不同艺术风格的作品来。关键在于作者对这种隶书的技巧如何驾御。

学习隶书体，首先是要对这种书体的体势和艺术特点有所理解和认识。比较讲，隶书体是处于

Green Apple Data Center

静态的，不像行草书体那样通过流动的曲弧线条来表现，故行草书法是较为动态的。隶书体结体方整扁平，显然，这种结体主要是靠横竖直线为构架组成的。横竖直线本身，给人的感觉就是较为静态。虽说它基本上是静态的，方整扁平的，主要靠横竖线构成，但是，如果只是机械地将横竖画组成，就显得呆板而缺乏艺术性。所以隶书的大量笔画虽是横竖线条作构架，是静态的，实则静中有动，在横竖线条中也有波磔和撇捺、曲钩等富有动感的曲弧线。两者结合，就构成丰富的艺术变化。加上用笔的多种技巧，粗细长短，流畅迟涩，直中有曲，穿插呼应，疏密结合等等的艺术处理手段，就形成丰富的艺术风格和情趣。但是它毕竟是扁平、静态为主的横竖直线作构架，显示出它的端庄严肃和装饰性的艺术个性，波磔等等的曲弧线犹如房屋上的装饰，只是增加其活泼、动感和变化。如果我们这样来理解、认识隶书体的这种艺术特色和艺术个性，那么我们就大体上掌握了这种书体最基本的规律。

我们学习隶书，不只是认识和理解这种书体的艺术特色和艺术个性，更重要的是要掌握书写这种书体的技巧，这就更难了，必须做好充分的思想准备。学习和掌握隶书的书写技巧，需要有一个过程，需要时间。其中最主要的是循序渐进和有效的方法。如果说循序渐进是学习和掌握隶书的基本功，是爬上隶书创作高峰的一步步的阶梯，那么第一阶梯就是精通一体一帖，不仅要研究它的结体的特点，点画的书写方法，还要知道它的这些技法所表现出给人们的艺术观感，即艺术特色和所谓的神韵，并能任意而熟练地操作。而要达到这种程度，就需要有科学的方法。所谓科学的方法，即在最短时间内取得最大的效果，不走弯路，不浪费时间。为了熟练地学会和掌握一体一帖，第一步就要从点画用笔研究和训练起，即从构架的部件开始，逐步地临写一个帖的几页，直到临完，并要求精熟，扎扎实实，从少到多，从简单到复杂，反复练习，不怕枯燥，甘于寂寞，到了精熟程度就自由了，就能任意地去探索和发挥个人的艺术才能。自然，在训练技巧、掌握隶书基本功的同时，还要不断地加强艺术修养和文化素质，这是从根本上提高书法艺术创作所必需的。

（二）隶书的笔法

隶书是在篆书基础上变化出来的。篆书的形体是不规则的，是一种纵势的圆转的造型，隶书的形体则演变为扁方。这种造型的变化，带来用笔的多样化，点、画、撇、捺的笔势都不同，方笔圆笔，圆中有方，方中有圆，起笔收笔，用笔均有变化。学习隶书，必须研究这些笔法和技巧，认真临摹传统的技法。自然，隶书的笔法是和隶书的结体分不开的，线条的长短、粗细、斜曲，笔画的穿插、呼应、疏密，都是和字的自然结体不可分的。隶书结体中还有笔画的省繁移位等的异体写法，如果不掌握这些技法，也不能写好隶书。就作品整篇来讲，随着内容需要，文字排列，大小变化，错落有致，要按文字的自然结体，随时调整。笔画少的要写出大的气势，笔画多的，要适当收缩。根据章法需要，自然结体横势的字，要写成纵势；结体纵势的字，要写成横势。一般讲，隶书的章法，竖行的字间距离短，行与行之间距离稍远；也有的字间距离大，行间距离小；有的摩崖刻石也有横不成行的茂密布局，如《鄐君开通褒斜道刻石》那样。丰富的章法、布局的变化，完全是根据风格需要和实际环境而艺术加工的结果。这些都是我们学隶书需要掌握的技法。下面主要以《张迁碑》为例，对隶书的笔法做一些具体深入的分析和介绍。

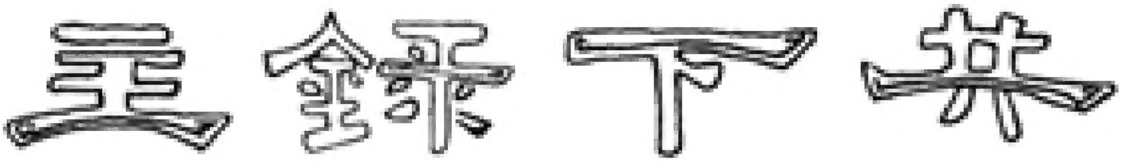
1. 波磔笔是隶书的主要笔法

波磔即波笔，也称三折笔，即“一波三折”，横波笔的典型用笔，俗称“蚕头燕尾”。隶书体势偏扁而平整，采取分势，凡字有数笔横画而无撇、捺、走之旁者，必有一波磔笔，成为此字突出的笔画。其用笔是逆入、下蹲后转笔往上右行，徐徐提笔到笔画中间后，又徐徐下按，至收笔向下按顿，然后转

Green Apple Data Center

笔往上挑出，如同燕尾，至出锋后收笔或回笔收锋。（见图1）

张迁碑



史晨碑

图1

这些波磔笔处于不同情况不同位置，起收笔都不完全相同。如起笔的“蚕头”，有的是下顿后成方笔，如“有”字的横画起笔有的是圆笔，如“兴”字横波笔的起笔有的是方中带圆，如“祖”字下面横波笔的起笔；有的是方笔带圆出锋，如“幕”字的中间横波笔的起笔上面出锋。收笔的“燕尾”的用笔不同，所表现出的形态也不完全一致，如“雅”、“兴”、“有”、“祖”、“幕”、“上”诸字的收笔均不相同，造型各异。《史晨碑》的“主”、“録”、“下”、“共”的波磔笔的起收笔也同样不同。两个碑在总风格方面各异，但同一碑的字的风格都是一致的。可见是每碑总风格一致下，在写波磔笔时其形态也是有变化的。

Green Apple Data Center

但是波磔笔在一个字中只有一笔，即使有许多横画的字，也只能有一笔，这就是通常所说的“燕无双飞”。如‘释”‘珪”‘在”‘言”‘孝”‘盖”‘重”等字，都是横画多且处在重要位置，但除一笔是波磔笔外，其它横画均不是波磔笔画。（见图2）

图2

从以上字例看，除一笔为明显的波磔笔画外，其它横画虽不是“蚕头燕尾”，但也并非都整齐划一，多少都有波势，起收笔也有所不同。

但是，凡有撇、捺、走之旁、弯钩的字，无波磔笔，这是因为撇、捺、弯钩、走之旁的笔画都是带波势，如再有波磔笔则重复，反而影响字的美观。如‘迁”‘字”‘龙”‘张”‘於”‘夫”‘事”‘苑”、“对”‘不”‘更”等字（见图3）。‘迁”字有走之旁；‘字”字有弯钩；‘龙”字有抛钩；‘张”字有撇捺笔，“於”‘夫”‘不”‘更”都是有不同位置的撇捺笔；‘事”字有弯钩；‘苑”字也有抛钩，故均无‘蚕头燕尾”波磔笔。

上面讲了什么叫波磔笔，一个字中只有一笔波磔笔；‘燕无双飞”，有撇、捺、走之旁、弯钩的字则无波磔笔。隶书的波磔笔的写法和形态也是多种多样，如《张迁碑》中的波磔笔有平挑的，如“之”、“焕”‘其”‘孝”‘世”‘京”‘无”‘市”等字，它们的波磔笔都属平挑的笔法，其起笔和‘燕尾”收笔时呈各种不同形态。如图4中的“之”（ ）字波磔笔起笔呈方笔，往左伸长，故收笔时右边短，转笔后平挑；‘燕尾”长，使左右两部分平衡，又呈变化。‘焕”字下波磔笔左轻右重，左长右短，故转笔后收尾平而短。“其”字下波磔笔用笔厚重，左右大致均等，转笔后收尾笔平和温顺。“孝”字上波磔笔，起笔方中带圆，线条平直，收尾平中略上挑，与其它笔画协调。“世”字笔画较细，波磔瘦而平，收笔时挑

Green Apple Data Center

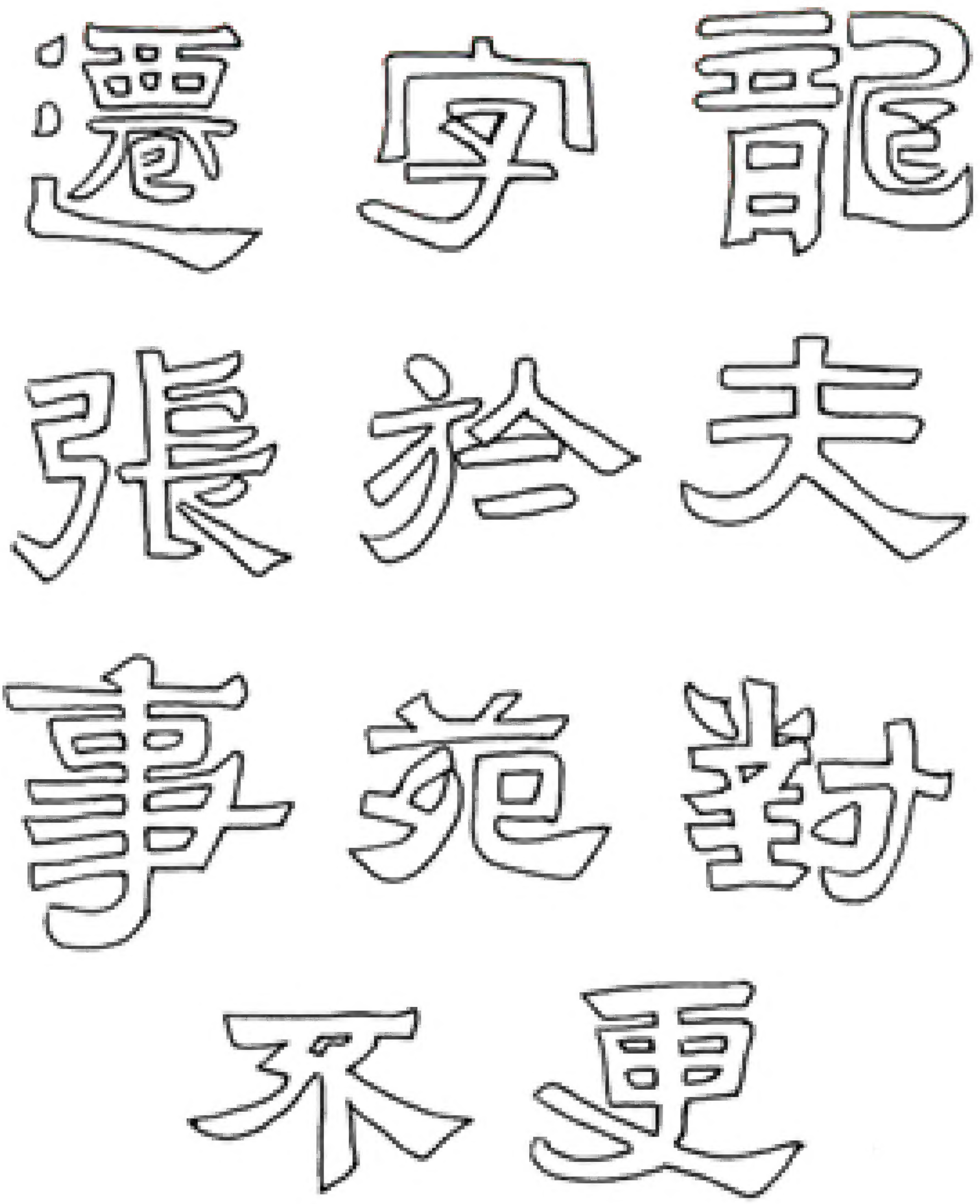


图3

尾随意。“ 京”字上横波磔笔，起笔用方笔，中间略细，收笔时平挑出，显得挺拔而有变化。“ 无”字下波磔笔，起笔和其它字均不同，逆锋往左后，笔锋回带，无下顿笔，顺锋挑出，左短右长，三笔横画的起收笔都不同，平整中有变化，长短参错，全字结构规整而活泼有生气，三个横画、四个竖画毫无呆板之感。“ 市”字的上横波磔笔写法又不同，起收笔两头均往上翘呈曲势，起笔成方笔有圆势，左重右轻，“ 燕尾”用笔随便，顺势略略上挑。从以上八个字波磔笔画平挑用笔的分析，虽都是波磔平挑笔，一波三折，“ 蚕头燕尾”，但是此碑写时都很讲究，非常注意变化，可见作者的艺术水平。

Green Apple Data Center

图4

上面讲了波磔笔画的收尾平挑笔的丰富变化。波磔笔还不只是平挑一种，还有一种是收尾用笔下压上挑或下平上挑的笔法，如"君""吾""雅""里""温""善"等字。其收笔的燕尾部分，都是高高往上挑，显得非常突出。且起笔都成方笔，其中如"君""里"两字，中间波势明显，故两头往下压，收笔燕尾用笔往上挑后出锋，似乎行笔中突然遇到障碍物，如波浪往上卷起。又如"吾""雅""温"、"善"等字则中间波势少，是顺笔平进后，到收尾时突然起笔上挑，或逐步下按加粗后上挑。这种波磔笔和前种平挑不同之处，是整个笔画不如前种平挑波势大，而是突然起挑，收笔转笔时用笔肚往上挑，逐步提笔收锋直至出锋。（见图5）

波磔笔在隶书中是最主要的笔画，它的用笔规律和丰富的笔法形态，是学隶书首先要认真研究的。这里介绍的《张迁碑》的波磔笔法，虽然不能包括所有隶书碑的波磔笔法，但是它用笔的主要规律是极具代表性的。我们详细地分析解剖此碑某些字的波磔笔法，不仅是为了临摹隶书碑的方便，同时对于创作隶书作品，探索创造自己隶书风格，也会有很大的启示，看出古人在写波磔笔画时，如何从一个字自然结体和篇章布局的需要出发，写出多种的变化。

2．其他笔画的笔法

(1)隶书点的多种笔法

隶书点是多种多样的，有中心点、曾头点、二点、三点、四点，所在位置也各不同。其形态更是丰富多变。这种丰富的变化，是由于用笔的不同表现出来的。现就《张迁碑》的各种点的写法分析介绍

Green Apple Data Center

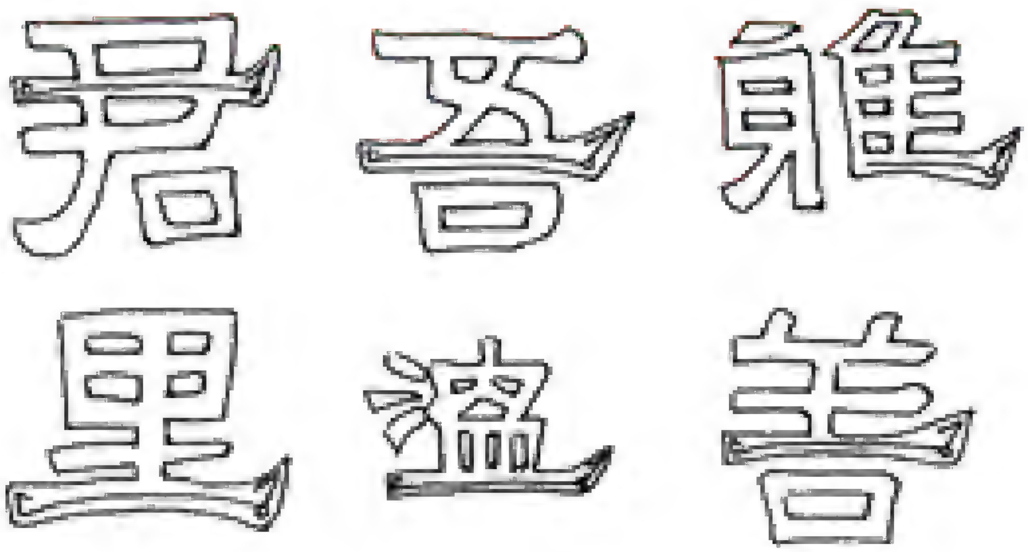


图5

如下。

①中心点。楷书的中心点是根据字的自然结体来确定它的位置和写法及形态的。如纵势的自然结体的字，上面中心点往往与横画相联或压在横画上；如果字的自然结体处于横势的话，或横画多的字，中心点往往变成横短画或斜点。这样可用点来打破多横画的呆板，以增加动感和变化。至于点的形态则要与整字的笔画形态相适应，以增加其变化。由于中心点位置重要，往往在全字的笔画当中起着画龙点睛的作用。但是，隶书往往根据章法需要，横势的字中心点压入横画，纵势的字中心点反而高悬横画上面。我们试以《张迁碑》中的"自"、"高"、"帝"、"宣"、"文"、"六"、"京"、"宿"、"龙"等字用笔的方法做一点分析。（见图6）

"自"、"高"都是纵势多横画的字。但"自"字因隶书写成扁方形，而碑文中"自"字之上是"出"字，下是"有"字，均为纵势字，故"自"字中心点虽压横画，但起笔高，可见纵势自然结体的字的中心点处理还应根据章法上下字的需要处理的，既要根据字本身的自然结体需要，又要根据上下字的态势来写。（见图7）

"高"字因是纵势的自然结体，故上面中心点既压横画，起笔也低。（见图8）

"帝"字自然结体本也是纵势的字，但根据章法，其上为"高"，下为"龙"，故将"帝"字写得收缩扁小，但又不能都写成细笔画，故波磔笔加重而延长，与上下字取得协调，由于这一重笔，故上面点处理成细横画，正处在波磔笔的中间波曲处，就显示出非常协调，上下又呼应，突出了主笔画。（见图8）

"宣"字自然结体本是横势的字，但是上为"周"字，下是"王"字，故此处"宣"字写成纵势；"宣"字中心点压在横画上，三个字十五条横线和十一条竖线当中，中心点就显得非常突出。（见图9）

"文"字中心点也写得很有趣味，全字一横之下一个交叉，所以中心点写得特别大，像一块大石头压在上面的横线上，也像地平线上升起一轮红日。再从章法上看，"文"字上边是"留"字，下边是"景"字，都是多笔画的字；"文"字中心点就显得非常重要。使"文"字起到中心稳定作用。（见图10）

"六"字是横势的字，都是方笔，中心点写在下两点上面的中心，成三角形的锐角，此字横画波势少而画长，上下三点收缩甚紧，形成对比，而且写得非常小，因为上字"蜀"字是多笔画的字，下面

图6

“戎”字加曲画（疑是石花）也成多笔画字，“六”字写成形体很小，起到章法上的变化。其用笔逆锋左上，右蹲，转笔向下，回收。(见图11)

“京”字写得很挺拔，笔画利索，纵势的字，主要靠波磔的横画长，变成扁方形，故中心点不竖写，与波磔笔势同方向，逆笔向左往上右蹲笔，转笔往右下，再回锋往左，转笔斜左上收笔。中心点高悬横画的波曲处，地位显著，犹如悬空的一颗星星，上面“治”字和下面的“氏”字用笔是圆笔，而“京”字基本上是方笔，这种用笔的不同处理，是作者匠心经营的结果。（见图12）

“宿”字是横势，上下笔画收缩很紧，宝盖横度甚夸张，这是章法上的需要，因为它的上字“种”、下字“野”，都是多笔画的字，故其中心点位置压的很低，镶嵌在横画当中，逆锋向上，右斜蹲，转笔往下收笔。其形状方中有圆。（见图13）

“龙”字笔画多，字体大，这里字形写的大是章法上需要。“龙”字上面是“帝”字，字体小，下字“兴”字，字体也较小，“龙”字必须体大。而中心点又在左旁“立”字上，为了协调起见，中心点写成短横画，线条方中有圆。（见图14）

根据以上《张迁碑》中多字的中心点的分析，隶书中心点的写法并不完全根据字的自然结构体势来写的，更多是根据章法中的位置变化需要来处理的，而且形态多种多样，极尽变化，形象也很丰

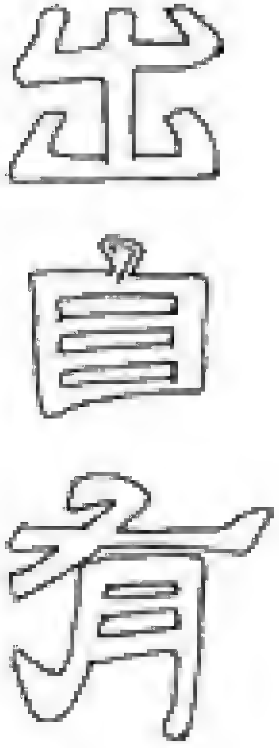


图7

图8

图9

图10

圖11

圖12

圖13

圖14

富，方笔圆笔，方中有圆，逆入平出，逆入下蹲，转笔回锋，顿笔上挑，顺锋挑出，提按互换，中锋为主，中偏并用等等各种笔法，这些都是写隶书所要掌握的。中心点的形态丰富，说明用笔也很复杂。

②曾头点的写法

所谓“曾头点”是借用“曾”字头顶两点而言。“曾”头两点形态也很多，如左挑右撇，左轻右重，左右并往中斜撇，如果中间有竖画的，则左右两点往外用撇捺笔，或左挑右捺，等等。如《张迁碑》的“幕”、“俗”、“尚”、“送”、“前”、“兰”、“棠”、“对”、“聪”、“落”、“崇”、“荡”等字（见图15）。我们就以上字的曾头点的技法作些具体的分析。

图15

“幕”字处理笔画是两头收紧，中间放，曾头两点与下面两撇相呼应，上下、左右四画的长短、粗细和笔势相变化相协调。正因为如此，故左点加重，笔势往下，与下部分右短撇相呼应，右点短嵌入横画与左下短撇画相呼应，加上上下两横画构成基本构架。左点笔法是逆锋向右向左蹲，转笔往右下斜撇；右点短，逆笔向左上，后往右下蹲笔，转笔往左下撇。“幕”字的曾头点这种写法是根据字的处理构架的需要。而“幕”字构架即是其自然结体和章法的需要，“幕”字上“帷”字是多笔画的横势，下是古体的“之”字，也是横势，故“幕”字是纵势，既是纵势又不宜过长，故中间部分放，上下两头收紧，才能使上下有变化，又能协调。（见图16）

“俗”字的结构是横势的处理方法，此字本来自然结体是横势，而处在“风”和“开”两个纵势字之间，所以一切笔画都是处理成扁方形。将上下两笔不同长短的撇笔和捺笔变成两点和两个短画，其势向四个角放射，一般曾头点，其势向里，由于“俗”字的特殊性，其势向外。左点用笔，逆笔向左上向右上蹲笔，转笔向右下，后再转笔往左下，回锋向左上收笔。右点写法是逆笔向左上，回向右下蹲笔，转笔往右上撇出，提笔收锋，似一张脸谱的双眼。三个字的章法，由“密疏密、重轻重”组成节律感。这种结构、点画的安排所形成的艺术效果，是需要细致研究的。（见图17）

图16

图17

“尚”字不是一般的曾字头，中间有一短竖，如同一“小”字，根据隶书扁方结体出发，将两点抬高，笔势飘逸，方圆结合。其形似双眼，其左点用笔是逆笔向左上，斜向左下蹲笔，转笔往右下，再转笔往右上撇，回锋收笔。右点笔法，逆笔往左上，往右下斜蹲，稍停后，转笔继续往右下，再转笔往右

上撇，平回左收笔。注意用笔方中带圆，写得扩展。这么写也是章法的需要，“尚”字上是“别”字，下边是“书”字，结体较大，笔画多而平直，故“尚”字下收上放，以示变化，且疏密相间。(见图18)

“送”字，这里把撇笔写出头，变成异体字，根据章法需要写成扁的纵势，故把头上两点远离横画。其用笔，左点逆笔往左，往右上回笔，再转笔往右斜下，又转笔往左下，往左上收笔出锋。右点，逆笔往左上，回笔下蹲后再转笔斜向右，到中间再向右，收锋向右上撇出，回锋向左收笔，注意转笔时方中带圆，具有飘洒之势，与下三个横画、二个横画下的撇捺笔收紧相呼应。（见图19）

图18

图19

“前”字曾头点，是一般隶书的曾头点的写法，是适应扁横势的隶体需要，其处理办法是将“前”字上两点和横画收紧，下部分稍放，故左点压缩在横画上面，右点稍提上，但注意到和左点相协调。其笔法，左点逆笔左去，回锋往右上蹲，转笔往右下，再往右下斜撇，往左边收笔。右点，逆笔往左上，回锋往右上蹲，转笔斜向右下顿笔，转笔左下撇，回锋向左上收笔。（见图15“前”字）

“兰”字各个笔画都写得很舒展，风韵潇洒，它的上字“本”，下字“生”都是少笔画的字，故在章法上是个重点的字，处在重要的地位。其笔法是，左点带有倒竖的三角形点，运笔时，逆锋往左上，回锋往右蹲，转笔向下提笔，至横画收锋，回锋转折都成棱角。右点，起笔逆锋向左上，回锋右蹲出锋，转笔往右下顿笔，逐步提笔往下行至横线收笔，其形犹如一个有帽的钉子。（见图20）

“棠”字也是横扁的纵势字，其上“沛”，其下“树”均是横势的字。“棠”字上收下放，曾字两点横放纵收，与下部分“木”字下两点形成背势，下两点是方笔成左右三角形，上两点却是方中带圆笔，下左右两点收，上两点放，形成对比。曾头点的左点用笔，逆笔往左上后下蹲，转笔往右下顿，转笔往上挑，回锋收笔。右点向左逆上，回锋下蹲，转笔往右下，转笔往上撇，往左回锋收笔。左点离中间短竖画近，右点则远，这与下两点右点离竖画近而左点则远，恰恰形成呼应。（见图21）

图20

图21

“对”字头上省一竖画，两点顺右势，形成扁方形，左边笔画多，右边笔画少，故左放右收，形成变化，结体写得端正而不呆板，舒展而又规整。它的上面是纵势多笔画的“事”字，下边是“於”字，再下面又是多笔画的纵势的“是”字，故“对”字写得较规整。其左点笔法逆笔往左上，圆转下蹲，再转笔往右撇，回锋收笔。右点逆笔往左，转角下蹲，再转笔往右撇，回锋往左收笔。（见图22）

“聪”字，写成方正形，利用七个点使全字静中有动，动静结合，围绕横画下的三角形，左右各三点，形成一围圈。每一点似乎都向右上角转动，大小参差，而曾头点正处在上部的左右位置上，态势

图22

都向右角，其左点用笔，笔尖逆锋向左上，转笔向右下，再转笔向右上挑出回锋。右点用笔，锋尖向左上，回锋下蹲转笔向右上撇出，回锋收笔。（见图23）

“落”字在上下字之间，笔画间架是收紧的，以方笔为主，上字“虚”，下字“存”，以圆笔或方圆笔为主，形成结体和用笔的变化，故“落”字的曾头点是方笔，处在显著位置，其用笔，左点逆笔向左上逆入，后往右角顿笔，转笔斜向右下。右点逆向左上，右顿笔向左斜撇，注意棱角到位。（见图24）

“荡”字处在三个纵势横扁字当中，斜撇笔多，故强调曾字头两点，用笔重而强劲，在全字当中地位显著。其用笔，左点逆笔往左上，向上回锋，再转笔下按，向右下撇。回锋收笔。右点用笔逆向左上，回锋向右下，转笔先按后提，往下撇收笔。但是要注意转角方折到位。（见图25）

③下二点的写法

下二点是全字下部分出现左右两点，我们选《张迁碑》中的“京”“六”“知”“烦”“狄”“兴”、“於”“汉”“陈”“黄”“是”“小”“平”“陕”、“奋”“示”“不”等字为例，可以看出不同位置的左右两点的多种写法，多种态势，极尽变化。处在中间的两点或方笔或圆笔，或方中带圆，或大或小，或顺势或背势，或左长右短，或右长左短，或左重右轻，或左轻右重，或左点右捺，或左撇右点，或

图23

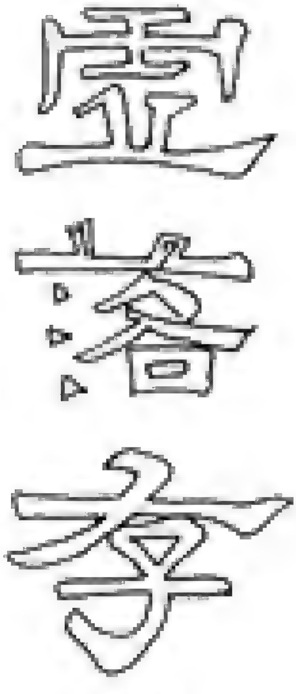


图24

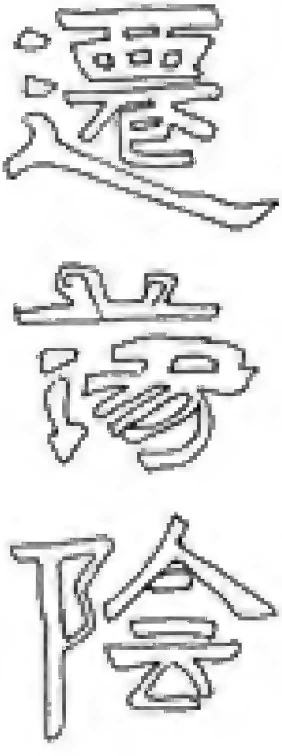


图25

变点为画，或变点为撇捺，细致欣赏，形态繁多，真见古人的功夫（见图26）。下面对以上各字作一些具体分析。

图26

“京”是纵势扁方形的字，笔方体正，锋棱突出，势态挺拔，故下两点也是方笔或方中带圆笔。左点起笔逆锋向左上，回锋右下蹲笔，转锋往左下撇，回锋向左上收笔；右点逆锋向右上，往左边蹲笔，转锋往右下行，提笔回锋收笔。两笔写法都可看出笔锋弹力的作用。（见图26“京”字）

“六”是横势的字，用方笔写，锋棱鲜明，下两点成“八”字形，横画左紧右放，上点和下两点成正三角形，下两点写来难度较大，要写出九个棱角。其用笔，左点逆锋右上，往左斜蹲，再往左下，转笔往右回锋收笔，成三个棱角。右点，逆锋往右的左上角，稍右蹲转笔左行，转笔成直角往左下，先往左带后再回笔右角，往上回收笔，成六个直角。（见图27）

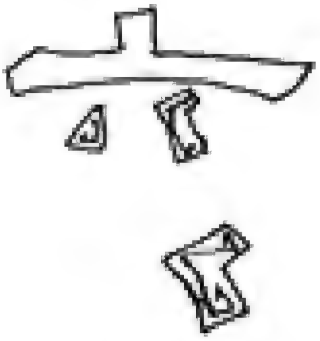


图27

“知”字在这里写成横扁形，左收右放，上下收缩，左右延伸，这既根据“知”字自然结体，又是章法需要，它的上字“焕”和下字“其”都是纵势，“知”写横扁，是为了在章法上求变化。其笔法，左点逆锋左上，回锋右蹲，往左撇出，出锋收笔。右点笔法，逆锋左上，回锋右蹲，转笔右顿，略转锋往左，带锋收笔。（见图28）

图28

“烦”字有五点。左旁“火”字放，右旁“页”字收。“页”字又上放下收。左旁“火”三点放，“页”下二点收，形成斜扁动感的环形。故其下两点就是根据这种情况下写的态势，其用笔造形很有特点。左点用笔是斜势，逆笔往左上，下蹲转笔往右后再往上挑，圆中有方。右点则逆笔往左，稍下蹲，再往右上再转笔往右下，再转笔往左下，又转笔左上回收笔。（见图 29）

“狄”字的两点处在字的中间，各笔画间起笔较粗，收笔前均提笔变细，只有两点和捺笔下笔厚重，显得粗细变化对比明显，许多笔画如同蟹足，甚有趣味。左点逆笔向左上，右蹲，转笔往下左撇出回收。右点笔锋逆笔左上，回笔斜向右捺，顿笔后逐步提笔出锋收笔，形如叶子。（见图26“狄”字）

“兴”字是个方正字，上面多是横竖笔画，犹如一个台面，下面如两只腿，笔法比较简单。左点逆笔向上，回锋向左撇出，回锋收笔。右点，逆笔向上回锋向下右行，再向右撇出后回笔收锋。两笔成“八”字形。（见图26“兴”字）

“於”字处在上字“为”、下字“是”字两个多笔画字中间，上下字都收得较紧，而“於”字却写得伸展，甚至已有些散了，故下两点写成横短画。其用笔，上点，逆笔右上，下蹲后转笔往右行，徐徐提笔，收笔回锋。下点，逆笔左上，回锋下蹲成方笔，转笔右行，先微向上后转下，下蹲回收。章法上形成“密疏密，收放收”的节奏变化。（见图30）

“汉”字上下字都比较平正，它的自然结体也较平正，故它的三点水和下两点都写成短点，形成半围框。其笔法，左点，逆笔往左上，回锋转笔下顿，再转笔往上轻挑提笔出锋，往左回笔收锋。右点，

图29

图31

图30

逆笔右上，回锋转笔下蹲，转笔往右撇出，回锋下蹲收笔（见图31）。通过“汉”字的结构和用笔，可以看出如何将平整字写得既平整又不板滞。

“陈”字，也是扁方正的字，上部分笔画都收得很紧，也很平正，只是竖画的收笔部分做点变化，而下两点正处在下部分变化当中，故写法很不一般，形态也较特殊。其笔法，左点撇逆锋往左，回锋转下蹲后转笔往右，中间稍提后继续往右，收笔前往上圆转收笔。右笔，逆笔往左上，往右上斜蹲，再转笔回笔向右下撇，逐步提笔收锋。虽然只两短点撇，但用笔复杂。（见图32）

“黄”字是纵势的字，两头稍放；“田”字收紧，显得平整洒脱，舒展，故下两点写得有动感，左挑右撇，上下左右呼应，与波磔两端联系，正好是半圆形。左点用笔，逆笔向左，回锋下顿，往上右角撇出收笔。右点笔法，逆右上角，往左斜蹲，转笔向下右行，徐徐提笔出锋收笔。与下面的“巾”字非常协调。（见图33）

“是”字本是短竖和短横，这里改为两点，方向相反，相互呼应，上方“且”字放，下部分收紧，两点就处在收紧部分的空间，短小而厚重，与上横和下捺相协调。“是”字这种写法又与上字“张”，下字“辅”的平整结体相一致。左点用笔，起笔逆上，斜向右下蹲，转笔往右上挑出，出锋后收笔。右点逆锋左上，往右下顿，回锋往左下撇出，边撇边提锋，稍往下按后出锋收笔。（见图34）

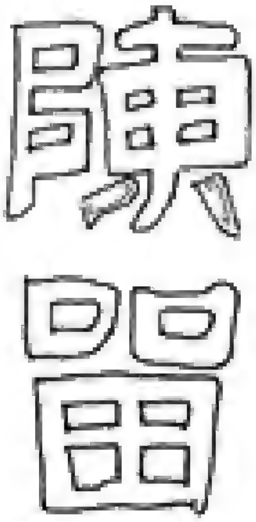


图32

“小”字笔画少，自然结体也小，而它的上字“喋”，下字“吏”字，都是体大，相对讲笔画也多，故“小”字写得纵收横放，笔画浑厚，写成一撇一捺短画，犹如两片叶子飘落。其用笔，左点逆锋往右上，回锋向左下徐徐下按，至三分之二处下蹲转笔往左上徐徐提笔撇出，出锋后收笔。右点逆锋往左上，回锋往左下蹲，转笔往右，到收笔时往右上回收笔。（见图35）

“平”字写成扁平必须使上下两横画拉开距离，这样势必造成两画间很大空间，在这空间里如何布置左右两点，既要考虑左右的距离和横画起收笔的关系，又要考虑到左右点的呼应和态势。

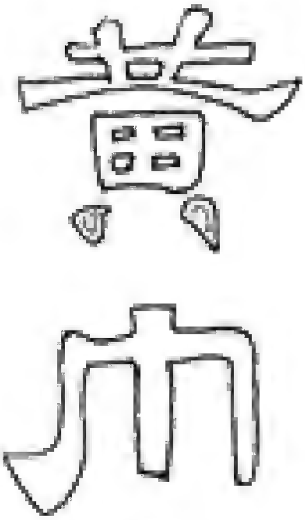


图33

《张迁碑》的这个“平”字两点，左点从左角进入，位置高，而态势却往右下，右点处在右方块的中间稍下，态势往左下，与左点呼应，遥遥相对，而两横画左收右放，右方块大而点小，却处在方块中心。左方块纵长，点处在左上角。形成疏密，大小，高低等的变化。其笔法，左点逆笔向左上端，回锋往左下蹲，往右下撇，提笔回锋左上，形成方笔。右点，逆

图34

笔左上，回锋右下蹲后往左撇，形成方笔三角态势。这种安排和处理十分巧妙，平整中有丰富的变化，可见作者的匠心。（见图36）

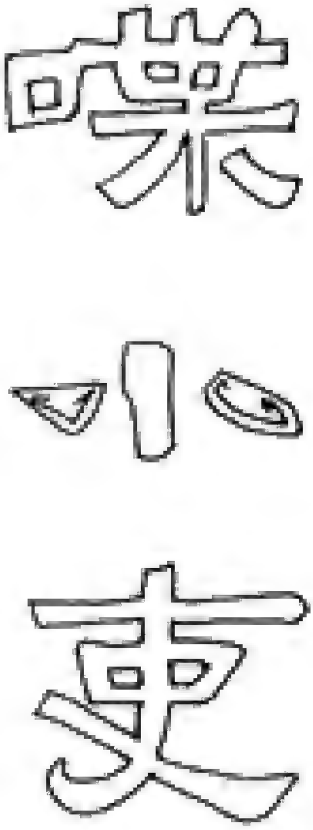


图35

图36

“陕”字左轻右重；“耳”旁写的很小又细，右旁“夹”字是主体，笔画较粗，两点处其中央部分，位置重要，上下二横画，上画左短右长，下画左右各处一半，两点处其左右之间，左边空间小，右边空间大，左右两点就根据这样空间安排，又要和横画下左右撇捺相呼应和协调。左点态势往下，和左撇呼应，与上画成横“八”字形 右点态势上翘，与上画收笔相连，与左点成背势；一下一上，处理非常巧妙。其笔法，左点逆笔向左上，往右蹲，转笔往右下，回锋收笔。右点，逆笔往右，回笔稍往上后下蹲，再转笔往上行后，往左回锋收笔。（见图37）

“奮”字是个纵势多笔画的字；“大”字变形，三点处在横画的上下，全字笔画挺拔，方笔多，故上下三点都写成方笔。棱角鲜明，左小右大，态势相背，相互协调。左点，笔尖稍下按往右即提笔收锋。右点，逆锋左上，往左下蹲，往右撇，提笔收锋。（见图38）

图37

“示”字上字是“以”字，下字是“后”字，用笔均采用方笔为主，锋棱突出，故“示”字以圆笔为主，左右点成左撇右捺，方中有圆，以示变化。其笔法，左撇逆笔向右上，往右蹲，转笔往左下行，转笔提向左上回锋收笔。右捺用笔，逆笔向左上，回锋下行，停顿后往右上回锋收笔。（见图39）

图38

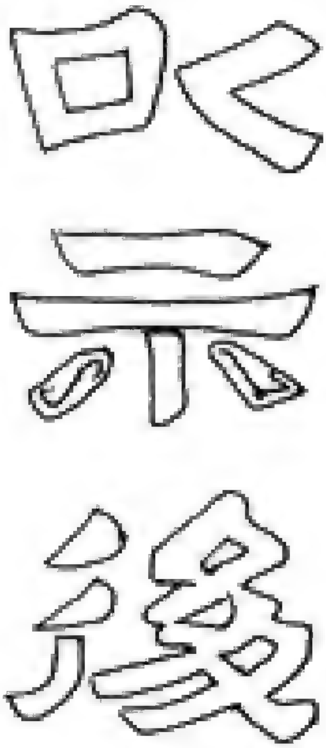


图39

“器不觌，鱼不出”，两个“不”字，相隔甚近，故在写法上极求变化，头一个“不”字笔画悬殊，粗细变化大，第二个“不”字写得更显挺拔中有柔劲。故两字横画下两点写法也不同。第一个“不”字左点从右起笔往左撇，右点也是从右起笔往左撇，而第二个“不”字左点从右往左行笔，笔法纤劲秀拔。其左点起笔往右上，回锋右蹲，转锋往左行下顿，徐徐提笔，出锋收笔。右点起笔从左逆入往左蹲，再往下，转锋往左撇。（见图40）

我们分析以上字例，说明隶书下两点的多种写法，从而提高欣赏和书写时的用笔方法，懂得在各种情况下应如何写好两点，也为创作做准备。

③三点水旁及其它位置的“三点”写法。

字中三点除“三点水”旁外，如“糸”“小”“心”字，隶书都写成三点。即使都是三点水旁，因每字结构不同，隶变后位置、写法都会有变化。试以《张迁碑》的“汉”“治”“温”“淑”“落”“流”“缵”、“绥”“隐”“孙”“傺”“县”等字为例，做一具体的分析。（见图41）

“汉”字是多笔画的纵势的字，隶变后变成横势，都是横竖笔画，故三点水旁只写三个小点，加强主体的横势，但三点的写法和形态却非常讲究。上点往外一折，动感极强，中点稍往外撇，下点态势往里，三点态势、形象都不同。其用笔，上点逆笔往上，回锋下蹲，转笔往左，回锋收笔。中点逆锋左上，往右下蹲，转笔往左提笔撇出即收笔。下点逆笔往左上，回锋下蹲，下按后顺势往右上角挑出，露锋后收笔。（见图42）

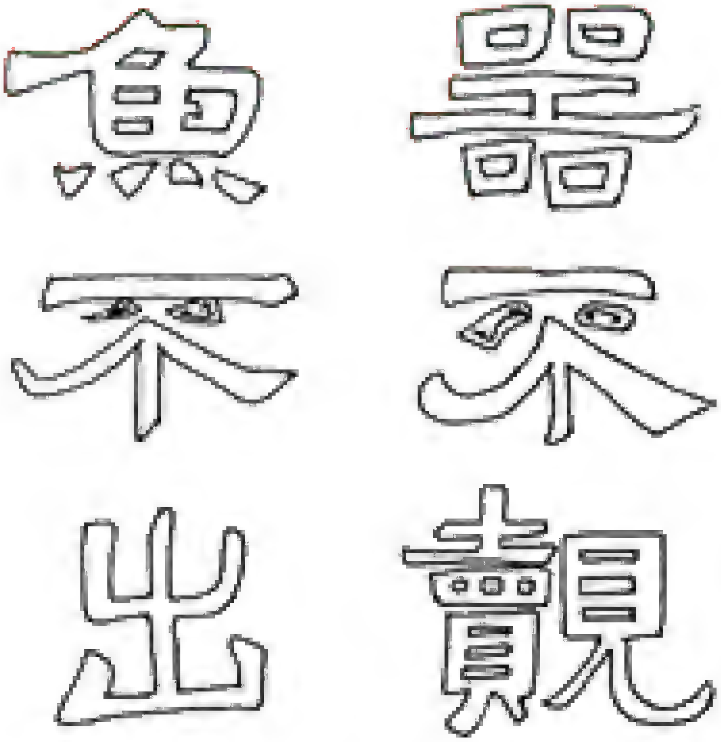


图40

“治”字，左旁三点水收紧，右边主体部分较放，然三点水和“汉”字处理大不同，由于主体部分笔画少，故三点水虽然收紧然而采取短点长撇，和“汉”字三个点不同造型，占去五分之二空间，才能和主体部分协调。其用笔，上点逆笔向左上，往左下蹲笔，转笔往右撇，出锋收笔。中点逆笔往左上，回锋右蹲后再往右下，转笔往右上撇，出锋收笔。下点用笔基本与中点同，但起笔有两次转笔后成方笔。（见图43）

“温”字在《张迁碑》中同时出现两个，左旁三点水处理都不同。上“温”字主体下画左长右短，主体部分收紧，三点水旁放，从上到下成半弧形，右前方虚设一个中心点，三点态势都指向右边虚设中心点，也可说对准“人”字交叉点。上点笔重成方笔，锐三角形，用笔时逆笔往左上，回锋左蹲后往右撇，出锋后收锋。中点逆笔往左，然后回锋右撇，逐步收锋。下点逆锋往左，后回锋右蹲，转笔往右上撇。下一“温”字三点水收紧，主体部分较放，横画左右居中，右边略长，三点水收得很紧，占的空间少，三点态势都指向前方中心点。上字上点是方笔，下字上点是圆笔，下两点是方笔。上点逆向左，回锋下蹲，转笔向右下撇，出锋收笔。中点，逆向左上，下蹲转笔往右成方笔，右撇后逐渐提笔出锋收笔。下点，逆锋向左上，下蹲后转笔提上撇，出锋后收笔。（见图44）

“淑”上字“唯”、下字“是”，都收得紧；“淑”字放，处横势，中间笔画收紧，左右笔画放开，故其三点水放开，上点态势往左，下两点态势往右，上下背势而又呼应，非常突出，其分量不亚于右边主体多笔画部分，一笔笔地加重。其笔法，上点逆锋向左，往右蹲，转笔向左下撇，后往左上回锋收笔。中点，逆笔向左上，回锋下蹲，转笔平向右撇，提笔收锋回笔。下点，逆笔左上，回锋右斜蹲成方笔，转笔向右上撇，回锋收笔。（见图45）

“落”字处在“虚”和“存”两个笔画较放的字中间，故它的笔画较收紧，以示变化，上部分草头和三点水较放，“各”字收得紧。故三点在空间上距离较拉开，但点形体却很小，也受空间的限制，要与

图41

图42

图43

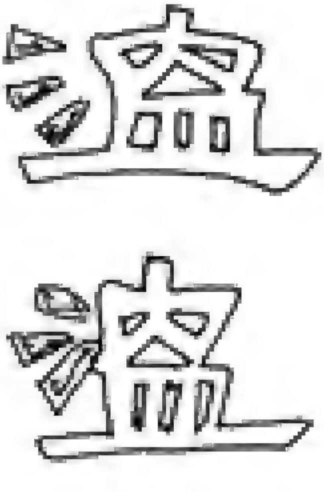


图44

右旁主体部分协调。其用笔，上点，逆锋尖往左上，回转收笔。中点，逆上右下蹲，往右下撇出，收锋。下点，逆锋左上，往右下蹲转锋往右提笔收锋。（见图46）

图45

图46

“流”字上“勋”、下“化”都写得较拙，故“流”字写得端庄潇洒，极富情态。而在这当中，三点水起到很大的作用。三点都写得饱满而飘逸，与主体多笔画部分相协调。其笔法，上点逆笔向左上，回笔右下蹲，转笔向右上撇，回锋收笔。中点，逆笔向上左，左下蹲笔，转笔右下，提笔往右上撇，提笔出锋，回锋收笔。下点，逆向左上，右下蹲，转笔往右上撇，回锋收笔。（见图47）

“缵”字，左旁短，右旁长，左横右纵，左旁成纵斜势，故三点体小而活跃。其笔法，左点逆笔左上，斜右下，先提后按往右上挑，回笔收锋。中点，笔锋下斜右蹲，往右撇成方笔三角。右点，逆左上、下蹲往右上挑，回锋收笔。（见图48）

“绥”字左旁三点，右旁横画下还有三点，右旁三点疏而放，左旁三点又加一点显得拥挤稠密。显示疏可走马，密不通风的疏密变化。看出作者非常注意艺术处理，不惜加成四点。其笔法，左点逆笔向左，左蹲，转笔向右，笔锋往下回收。次点逆左，回笔右下斜蹲，转笔挑向右上，连丝过第三点斜右蹲后，转笔向右上，往上回锋收笔。第四点，逆左上

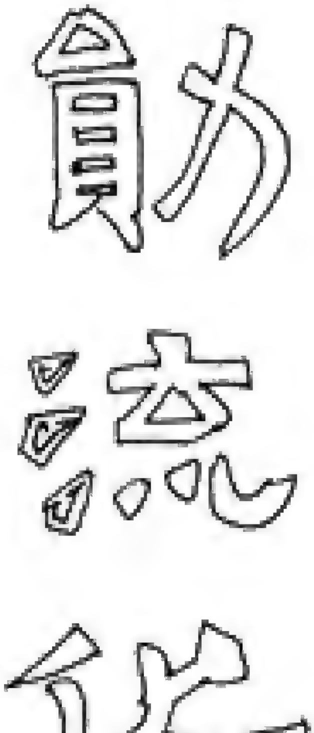


图47

下蹲，转笔往右上，再下顿收笔。（见图49）

图48

图49

“隐”字上头是“吏”，下头是“练”字，均写得很端正。“隐”字笔画多，字形大，故要写得端庄，上下六点安排非常重要，上三点向右取势，距离、大小均匀，显得很规距，只是靠笔势显示其动感，“心”字三点则错落有致，笔势上下、左右各取其态，十分活跃。上三点，左点逆笔向左上，再向右下回蹲，转笔右撇收笔。中点逆笔向上，往左下回蹲，转笔往右撇，出锋收笔。右点逆笔向左上，右下蹲，转笔往右撇收笔。下三点笔法基本相同，只是方笔。（见图50）

图50

“孙”字写得十分端庄，祝福子子孙孙“千禄无疆”，笔法方中有圆，方圆结合。其笔法，左点，从上逆笔往左，转笔向右上挑，出锋收笔。中点，逆锋左上，右下蹲往右挑，往上回锋成方笔。右点，逆锋往左，回锋往右下，转笔往右回锋收笔。（见图51）

“僚”字上边为“之”字、下为“休”字，均笔画少的字，写的放开；“僚”字笔画多，点画收得紧，故三点平均、匀称。态势向右，形态浑厚，方中有圆。其笔法，左点逆笔左上，回锋右蹲，转笔左下撇，出锋回笔。中点逆左上，回锋往下，转笔往右出锋后回收。右点逆上，回锋向左转笔往右下，再转笔往右挑，出锋收笔。（见图52）

“县”字下端有六个点，这六个点的态势如何安排，既不能整齐划一太死板，又不能互相没有联系，作者写了一个无形的横波线，动感强，向上向下向左向右态势变化，与上部分静态形成对比。下

图51

图53

图52

六点分两组，左组是个“小”字三点，中是短画，左挑右捺。右组中间点往下，左右点向右上挑。布置的错落有致。其笔法，左组三点，左点逆笔左上，回笔右下蹲，转笔向右上撇，提笔收锋。中点，逆笔向上，回锋下左斜蹲后再往右下蹲，回锋收笔。右点，逆笔左上，回锋下右斜蹲，回锋收笔。右组三点，左点逆笔向左上，回锋右蹲，转笔右上撇收锋。中点逆笔向左，回锋向右上蹲，转笔向下提锋收笔成方笔。右点逆笔向右上，回锋左蹲，转笔往右下撇后收锋。（见图53）

④四点的写法

有四点的字所占比例较少，位置大都在字的下部或中部，《张迁碑》中只有“鱼”“无”“为”三个字，都在下部，我们就以这三字做一分析。(见图54)

“鱼”字上部放下部收，看来大多字都是这种写法，如《曹全碑》中的“廉”“僚”“为”“勋”、“无”，《礼器碑》中“为”“熹”等都是下部分收紧，上部分点画伸展(见图55、56)。《张迁碑》中的“鱼”“无”下四点虽然都是收缩，但是在形体用笔上处理都不同。而“为”字则上收下放，故四点处理是散开中求变化。

(2)隶书横画的笔法

隶书的横画用笔，如长横画、短横画、横画转竖画，在用笔上都需要非常精细，也因风格不同，用笔也有变化。如图57①～④，《张迁碑》、《礼器碑》、《曹全碑》和《鲜于璜碑》中的“奋”或“旧”字，都因风格不同，用笔有所区别。《张迁碑》的“奋”字，用笔雄劲，《礼器碑》的“奋”字用笔方整，《曹全碑》的“奋”字用笔纤细，《鲜于璜碑》的“旧”字用笔强健。更有趣的是《封龙山碑》中“旧”字的用笔，其四个横画的用笔提按、收锋藏锋，方圆都不同，有丰富的变化，上放下收，气势宏大，艺术性很高（见图58）。所以隶书在写横画时，切忌死板，笔工重复，要根据全字结构布局采取不同笔法，使其有丰富变

图 54

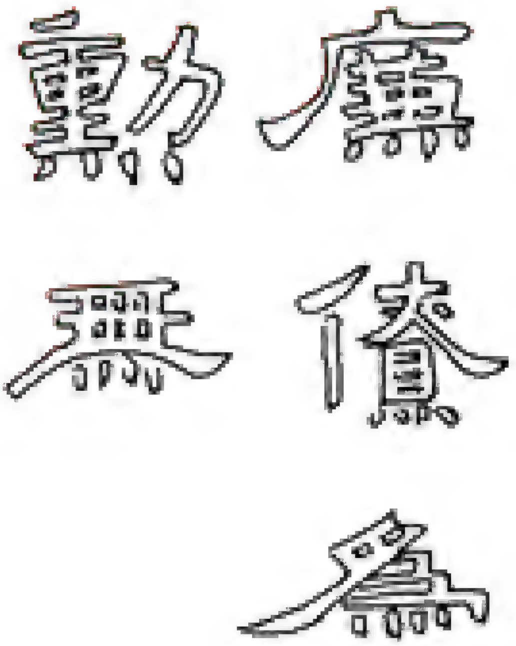


图 55

图 56

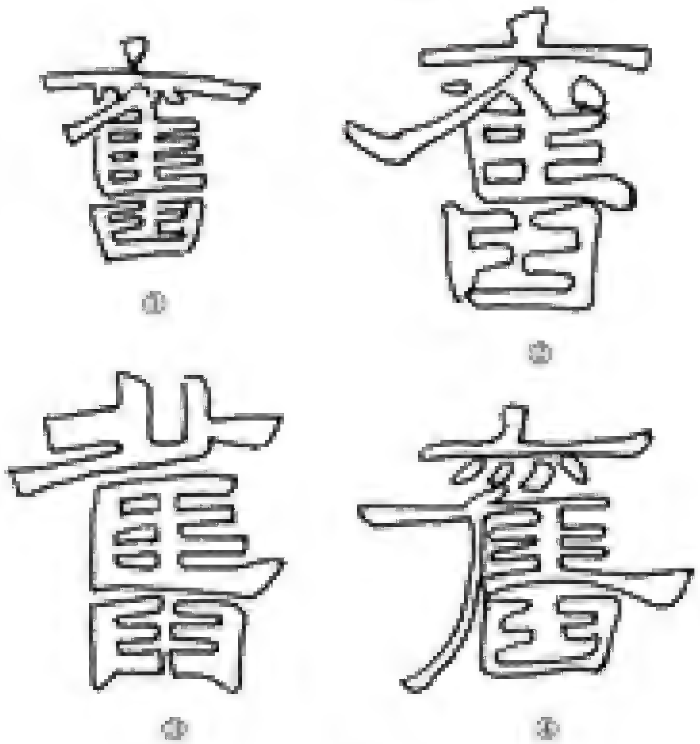


图 57

①曹全碑　③鲜于璜碑
②张迁碑　④礼器碑

图58 封龙山碑的"善"字

化。

①长横画的笔法

所谓长横画是指一个字中仅次于波磔笔的横画。也可称横长画。下面以《张迁碑》中"善""文""幕""在""南""盖""五"、"迁"等字不同位置的横长画为例，分析隶书横长画的笔法。

"善"字三个横长画，第三笔是波磔笔，按"燕无双飞"的原则，故上两笔横画不能再出现波磔，但笔势又要一致，上两画的两头稍微向上翘。第一横画逆入向上后回锋下蹲，转锋往右行，先按后提，到收笔时往右下顿后回收。第二横画圆笔起笔，右行后先提后按，收笔时先往上后下蹲成方笔收锋。笔画强劲有力。

"文"字点后横长画，两头细尖，细致观察，其收笔处往上挑笔后下蹲成方笔。起笔逆笔向左，返笔顺右行，笔画较细劲而力度强。收笔时往上回锋下蹲成方笔。类似笔画的笔法，如"幕"、"盖"字第三笔横长画；"在""南"字第一笔横画，其用笔都近似。(见图59)

"五"字第一笔横长画，与前几字的横长笔用笔不完全相同，起笔逆上下蹲成方笔后右行，逐步

图59 横长画例字之一

图60 横长画例字之二

上提后又渐按，收笔往右蹲后往左下收笔，其笔势由下往上，与前几字笔势不相同。又如“西”“恤”、“无”“荡”等字，都属这类用笔。（见图60）

“迁”字第一笔横长画，左轻右重，两头稍微上翘。线条挺拔，与前两种横长画用笔不同。其起笔逆左上后，笔锋下蹲往右行，逐步下按，逐渐加重，收笔时，笔锋向上，下蹲收笔成方笔。（见图61）

②短横画的笔法

在字体结构中，短横画是最多的，可说是最容易写的，但也可说最难写的。笔画多，容易重复相一致，也容易不经心，正因为笔画多，所以不容易处理好。如短画的粗细变化、起收笔变化、长短变化、曲直变化，这些变化又要根据全字结体和章法的全局需要来恰当处理，以求统一中的变化。下面以《张迁碑》的一些字例中如何写短横画作些具体分析。

“讳”字，横十一画，竖八画，短横画多，上字“君”笔画少而线条厚重有力，下字“迁”写得端正灵巧。如果“讳”字横短画写得平直就必然呆板，故“讳”字短横画大多写成直中带曲，起收笔也多变化，如“言”字旁六短横画起收笔及笔势都不相同。（见图62）

“兴”字也是多短横画的字，有十个短横画，用笔均不同，左三画收笔，第一短横画比较平，第二短横画往上出锋成方笔，第三短横画是个曲笔，左下往右成曲线，收笔往上左挑出锋。右三画用笔亦不同，右上第一短横画由左上入笔，下顿后往右运行，似钩状。第二短横画平入笔，下蹲斜向右行，线条细而挺，中间提笔后下按，成连线短点。第三短横画，起笔往里下蹲成方笔，曲折右行成曲线。中间“同”字，第一短横画收笔时往下压，第二笔则相反，左起笔往下压；“口”字两短横画，上细下粗。可见前人的匠心。另一“兴”字，结体上已省减笔画，把“同”字写成“日”字，全字比较平整，但短横画仍然有不同变化。（见图63）

“自”字，四个短横画，起收笔都接竖画，但是四画的粗细、斜曲都讲究变化，所以虽然看来简单，也要认真对待，不可疏忽随意。（见图64）

③横画转折竖画笔法

横画转竖画，常称折笔，看来简单，其实也有

图61

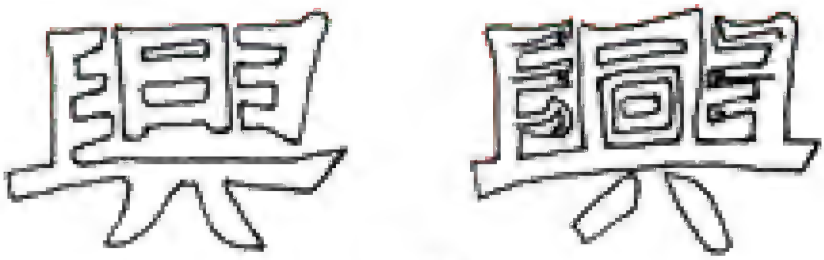


图63

图64

图62

多种转折的写法。有一种横笔连着竖笔写；有横竖分两笔写的；有方折，有圆折，有外方内圆等等，实际上还要更丰富。试举例说明以加深理解。如图65中的“里”字是横收笔连笔圆转竖笔，成为外圆内方笔。“间”字，右边转折分两笔写，短横画收笔后，再起笔写竖画，内外都呈圆转折笔。“良”字转折分两笔写法更为明显，第一笔原是“点”，现写成横画，圆转收笔后往左下一撇，第二笔横画由粗到细收笔提锋，重新下笔锋往里转笔往下，方笔中带圆折，形状奇特。“幕”字中，“日”字短横画转折完全成直角的方笔，与其它字的转折不同。当然每个字的转折都会有微妙的差别，但以上这些字例可以大体反映出几种类型。

(3)隶书竖画的笔法

竖画是构成字的构架的重要部分。有中心长竖画，其中有的上下串通的，如图66中的“中”、“小”、“外”、“东”、“才”、“林”、“巾”等字，这里边有的是带钩的，有的不带钩；有的是不贯通的，或上部不贯通，如图67中的“用”、“千”、“不”、“刊”、“休”、“犁”、“平”、“郡”或下部不贯通，如图68中的“书”、“之”、“上”、“社”、“出”、“生”等字。还有围框的左右两竖画，如图69中的“周”、“其”、“有”、“囚”、“冂”、“国”、“朝”、“相”等字，围框短竖画的字则更多。

从图66“中”、“小”、“外”、“东”、“才”、“林”、“巾”这组上下贯通的长竖画看，其起收笔，运营都有所不同。如“中”字中心竖画，起笔时逆笔向左上后向右回蹲时，是斜向下按后转笔往下，收笔时往

图 65

下顿后往左回收笔，似挑而未挑出。“小”字起笔后则往右上后转笔往右下再转笔往下行，收笔时回锋。“外”字竖画类似“小”字竖画笔法。“东”字起笔已残损，收笔时下顿转笔往左上挑出。“才”字起笔逆上往右上转笔往下，收笔时逐步提锋顺锋收笔。“林”字、“巾”字中心竖画起收笔大体相似，都是逆笔向左，回锋向右转笔下行，收笔顿笔后向左回锋收笔。

第二种是上部分不贯通的，如图67“用”、“千”、“不”、“刊”、“休”、“犁”、“平”、“郡”等字的竖画，除“休”、“犁”字外，其他起笔都顶在横画上，主要看笔画形态和收笔部分的用笔。从大多数收笔的笔法看，都是斜向左的方笔。虽然有粗细不同，或者有的稍带圆笔，其中“刊”字竖画收笔时则右半边长往左上斜收笔。

第三种是上贯通下不贯通的竖画，如图68“书”、“之”、“上”、“社”、“出”、“生”等字都是收笔时入横画。故主要看各字竖画的起笔的用笔和笔画的态势。“书”字因多横画，线条细，故中心竖画起笔重，粗壮有力，犹如插进一根钉子。“之”字笔画少，故线条粗壮中有变化，竖画以方转中带有圆转笔。“上”字只三画，两笔横画厚重方整，故竖画起笔圆转。“社”字根据笔画造型，竖画起笔从逆笔向左返笔往右上蹲，又转笔往左下行成曲线。“出”字中心竖画挺直而细，而四笔短竖起收笔和形态、笔势都尽量变化，形成鲜明对比。“生”字也是横画规整，故竖画写得有变化，似分两次起笔才写完。

第四种是围框两边的竖画，其中有全围框和半围框，即是说半围框两竖画有起笔或收笔。全围框的竖画起收笔都和横画相衔接。隶书全围框左右两竖画除粗细变化以外，从《张迁碑》笔法看，上下起收笔在与横画相接时，都采取方笔中稍带圆转，如图69“囚”、“国”、“相”等字。其中“囚”、“相”

图 66

字右竖笔是在横画收笔时，提笔后转竖画，起笔时往横画右逆上，后右平蹲转笔下行，至收笔时顿笔后接横画。左竖画按笔顺是先写，起收笔都要写得完整，如以横画为主则盖住左竖画的起收笔，如以竖画为主，横画则接竖画即可。半围框如“其”字有起笔则应注意两竖画起笔笔势要呼应。半围框下通的有收笔的左右两竖画，左竖画收笔时往左有曲笔，如“周”“有”“门”“朝”等字，但曲弧度不同，收笔时有用圆笔，有用锋尖，这其中的变化也很多样，要根据字势和章法需要来决定。右竖画收笔时都是方中带圆笔，也有如“周”字那样出锋成锐角的，用笔要与左竖画相呼应和协调。（见图69）

(4)隶书撇捺的笔法

撇捺笔在隶书中用的很多。在楷书中也许并不是撇捺笔法，是斜画挑钩，或是抛钩，或是点画，而在隶书中都可能变成撇捺笔。其次有意强调撇捺笔，使其在字的全体笔画中显得特别重要，具有强烈的装饰美的效果。第三种情况是有的字在楷书中是明显的撇捺笔法，而在《张迁碑》中变成横竖画，如“永”“兆”等少数字，目的也是为了使字的形体更富有装饰美感。下面我们就《张迁碑》中有关字例进行具体的分析。

第一种情况如图70中的“九”“既”“戎”“不”“徵”“芬”“懿”“纯”“乾”“是”等字。“九”字的抛钩，现写成粗捺笔，显得非常厚重粗壮。“既”字的抛钩，变成两笔，撇笔和捺笔。“戎”字的戈笔成为长捺笔。“不”字右点变成长捺。“徵”字双人旁竖画变成撇笔。“芬”字中的“刀”字曲笔也变成曲撇笔。“纯”字的抛钩变成折捺笔。“乾”字右边的“乙”字变成曲撇笔。“是”字的“且”字下的横

图67

短画变成右短撇。这些变化都是从隶体特点来的，使字写成扁横体形又要使它不呆板而有活力。

第二种突出撇捺笔，由于某些字没有波磔笔，所以夸张撇捺笔成为字的主笔，造成一种波势，突出隶书的特色，使结体具有美感。如图71中的“史”字，“史”与横画相呼应，突出了捺笔。“民”字捺笔更突出，形成一种很大的波势。“不”字的撇捺笔，使全字结体都展开了。“良”字为了突出捺笔，不仅上下部分离开，并重新安排了笔画，显示了捺笔的力度。“人”字只撇捺两笔，但写得十分有气势，有意将捺笔加以强调，突出了捺笔的力度。“多”字，本来是四撇中一短一长两组，这里写成四撇都一样长，不仅增强了全字的笔势的奔放，也增强了飘逸的美感。“然”字使两个撇笔、一个捺笔占据了字的中心，使上下点画变成配角。从以上字例可以看出，写好撇捺笔在隶书中的重要作用，适当夸张也是十分需要的。

第三种如以楷书看，应是撇捺笔，而不写撇捺笔反写成其他笔画，如图72中“永”字左右撇，左撇变成横画，右撇变成竖画。“兆”字的左撇没有了，只有短竖画，右边增加一短竖，使左右结体平衡。“西”字中间本应是左撇右捺，现变成两竖画，只是粗细变化。

(5)走之笔的笔法

隶书走之笔是比较难写的笔画，《张迁碑》中有走之笔的字却写得多种多样，变化丰富，就以图

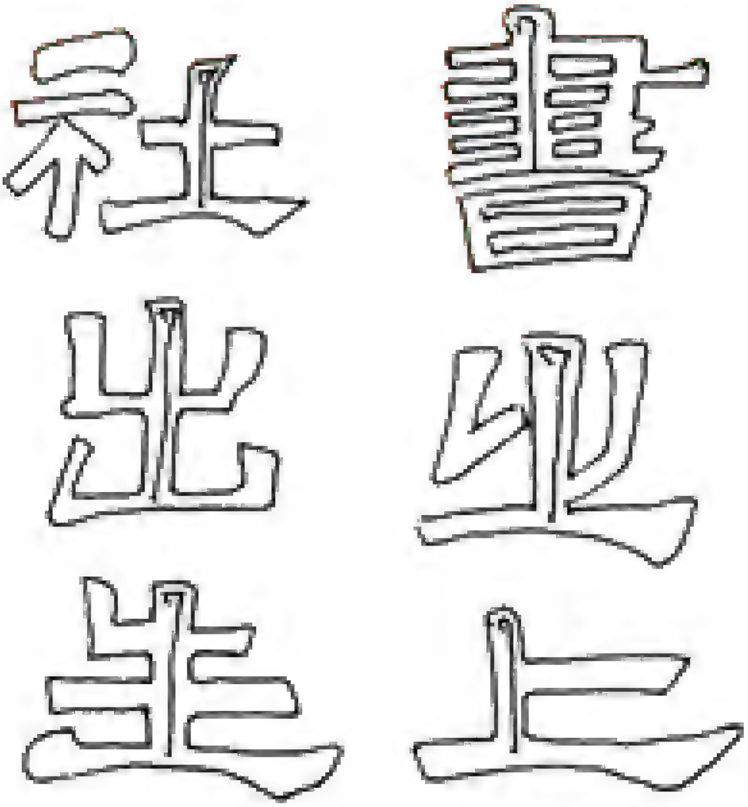


图68

73的“迁”、“建”、“远”、“送”、“迁”、“远”、“近”、“道”等有走之笔的字为例，可以看出所写走之笔没有一个是重复的，不仅有方圆笔的差别，收笔的造形也极不相同，笔势的曲弧度也相差甚远，至于走之笔上两点，处理也尽量变化，或形体不同、用笔多样，或远近位置有高有低，笔画也有增减，或一点或二点。可见在隶书创作中也有宽广的想像天地。

(6)曲钩笔的笔法

隶书没有楷体概念中的钩笔，只有曲笔，但有的捺笔也颇像楷书中的钩，如图74中“龙”字的抛钩笔。“良”字竖画下部分的横撇，也是楷书中的钩笔。“张”字下部分竖画往右的反钩，现写成由左往右下的短撇样子，实际上即是钩笔。“游”字的“子”字更是像楷体钩。“问”、“守”字的右竖收笔也像钩。但是在大多数情况下，隶书都采用曲笔或折笔表示钩，如“孝”、“弟”、“氏”、“对”、“子”、“诗”、“于”、“利”、“享”、“节”、“表”、“刊”等。一般讲，隶书的左钩都是曲笔，右钩都是斜撇或横撇。即使是像楷书的钩，其笔法也仍然是隶书的笔法，而不是楷书钩的笔法，很少用顿笔、回锋、出锋等笔法。不过这种左曲右折的笔法，其势态都不很相同，有的方笔收笔，有的圆笔收笔，也有的曲笔曲度大，有的曲度小，当然粗细也不同，行笔时顺势有提有按。右折笔也有长短，仰、平不一样。转折时弧度也有大小。

以上我们分析了隶书的点画用笔，概括地说，隶书的笔法要注意以下规则：一是恰当地处理好起收笔的藏锋和露锋的关系。藏锋者易显沉着、含蓄、圆润；露锋者易露神采、锋锐、活跃。但是藏锋过多则神采不露，而易造成沉闷、肥浊；露锋过多则锋芒毕露，而易造成浮躁、轻薄。故用笔要有藏有露，藏锋也要外圆内方，有骨有肉，特别在点画竖的起收笔中，多用这种笔法，而撇、捺和部分点画竖

[illegible]

笔的收锋时往往采用露锋收笔，这样既藏又露，藏露结合，辩证统一，沉着痛快。二是提按有度，表现点画的变化。如无提按，笔画径直，如同棍棒。但提按过多，则非隶笔，而是楷书用笔，圭角过多则缺韵味。一味提笔，线条细弱飘浮；一味只按，点画肥厚浑浊。提按适度，轻重适宜，起伏自然，则节奏韵味均在其中。提和按在运笔中是个运动的过程，提则线条细和轻，按则线条粗和厚，故提按在转换过程中要自然，要有层次，不可乍提乍按。每种范帖的提按都有自己的特点，学书者不可不研究。三是运笔有快慢疾涩之分，其效果是不同的。快疾笔易灵动、流畅、生气勃勃，而涩笔则有内涵韵味。姜夔《续书谱》在谈到‘迟速”时说“：迟以取妍，速以取劲。先必能速，然后为迟。若素不能速而专事迟，则无神气；若专务速，又多失势。”故疾速主动，属阳；迟涩主静，属阴。刚柔相济，阴阳互动则神采朗然。只迟涩则神采不生，笔画易于滞浊，故用笔不可一味迟涩。也不可一味疾速，一味疾速则易于流滑，故用笔不可一味轻快。必须两者结合，细而不滑，粗而不俗。

图 70

《张迁碑》是汉碑中的名碑之一，它是风骨凌厉朴茂一类的代表作，目前学隶书的人临摹此碑的人数很多，我们在上面以《张迁碑》为字例，解剖和分析了隶书各种笔画的用笔，并且深入分析了出现各种笔画和笔法的原因和用笔的基本规律，使我们明确了以下几个问题：

第一，通过对《张迁碑》字例的各类点、横、竖、撇、捺、弯钩、转折及走之等笔画的笔法的详细对

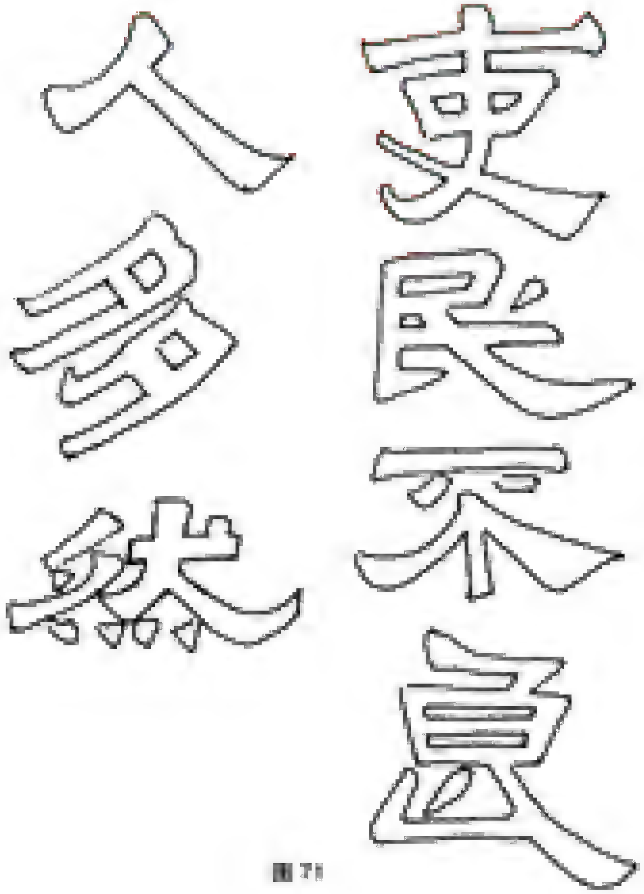


图 71

图 72

比分析，学会如何临摹范帖的道理和技法。改变临摹中的盲目性，改变照葫芦画瓢的习惯，增强对范帖的理解和认识，提高临摹的速度和效率，节省过程和时间，增添临摹的兴趣，更快地掌握范帖。

第二，通过这些字例的解剖和分析，我们可以比较深入地了解古人的笔法技巧，并不是为技法而技法。有些学隶书的人，以为只要一遍一遍地临摹即可掌握，其实不然。我们从《张迁碑》的字例笔法的分析介绍，可以看出古人写字的笔法和字的结体、章法是分不开的，把它们两者结合起来，又把笔法、结体、章法和艺术风格结合起来，才可能形成自己的风格神韵。例如笔画的粗拙细秀，曲弧线和平直线，方笔和圆笔，线条的长和短，结体的大小和纵势横势，点画的增减和移位，形态和位置等等的处理，都是与艺术神韵不可分的，只有懂得其中的道理和规律，才能对隶书的笔法技巧有真正的理解。我们详细分析、解剖此碑字例点画的笔法技巧，目的是提高我们的眼力。只有高的眼力才能懂得鉴别书艺的水平，分得清优劣，这对临摹范帖是十分重要的，对于隶书的创作就更为重要了。只有提高对隶书的技法的具体理解，提高对隶书艺术的修养，又通过不断地临摹，精熟地掌握隶书的技法，才能不断提高隶书的临摹和创作水平。

第三，我们说《张迁碑》是汉隶书碑中的一种，我们对它的点画笔法等作了具体的分析和介绍，使我们了解隶书的一般笔法规律性，但是这只是一种风格。它可以代表一类风格，但不能代表汉隶书名碑范帖的所有风格。掌握《张迁碑》的技法和风格，这是进入隶书艺术的重要的一步。我们借用《张迁碑》的笔法、结体等技法所创作的隶书作品，也只能说是模仿性的，要探索性地创作具有自己个性或独特性的风格，还要继续研究其它隶书范帖和汉隶名碑。何况每个人因经历、审美兴趣不同，

图 73

每个人选择的名碑范帖也会不一样。所以我们同时也要提醒学习者，要通过我们介绍剖析《张迁碑》的笔画笔法，触类旁通，要学会研究分析笔画等技法的方法，并不是说只提倡大家都去学《张迁碑》，这是要特地说明一句，我们将在以后篇幅中对此加以探讨和弥补。

第四，我们在分析介绍《张迁碑》的笔法当中已涉及到此碑结体的一些问题，例如根据章法上下字的大小、笔势要求，此碑作者是如何处理字的结体构架的，如何影响大小、粗细、位置和用笔的。但是毕竟不是全面的研究《张迁碑》的结构间架的。结体和笔法虽然作为研究来说是可以分别加以论

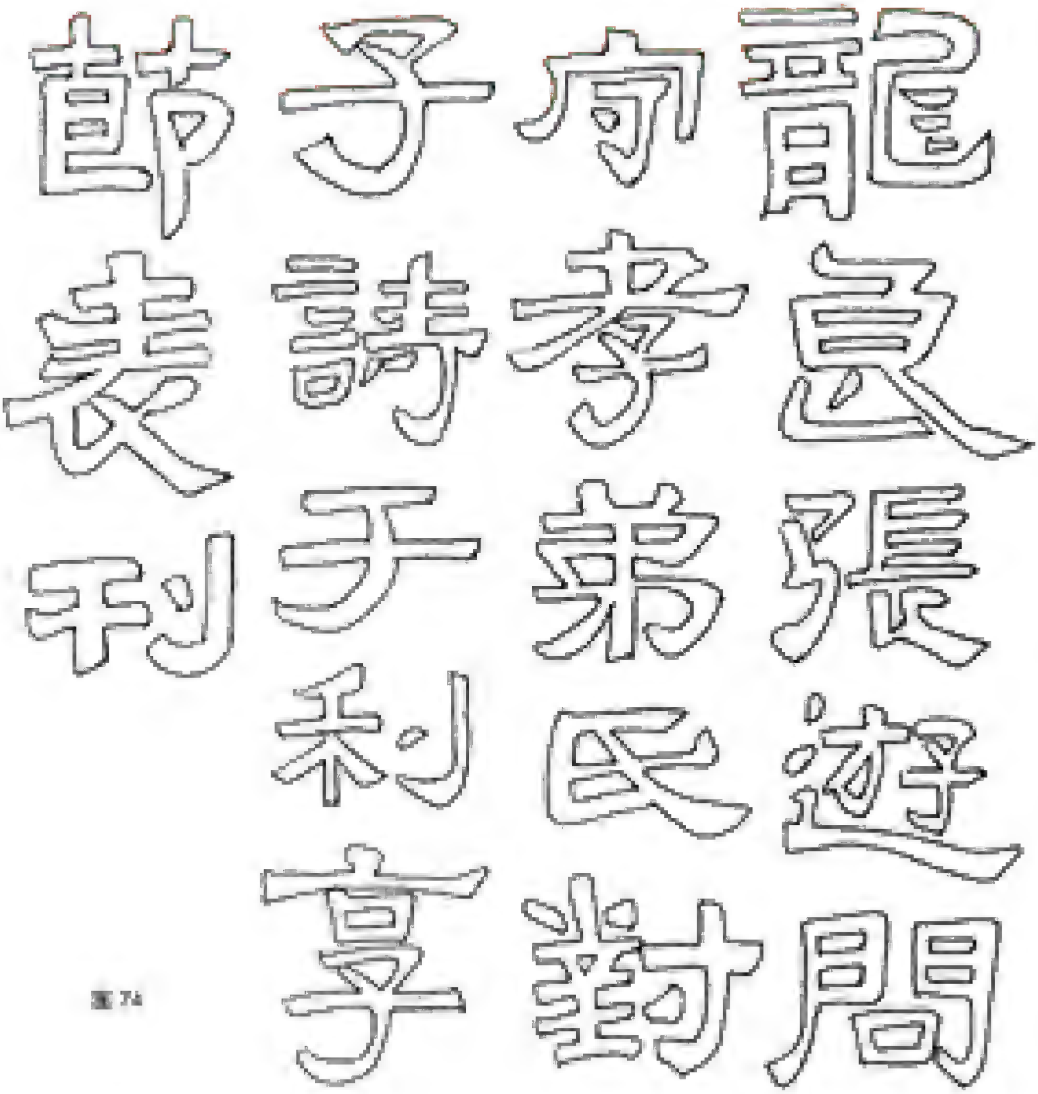


图 74

述的，但实践证明，笔法和结体是很难分开的。一种作品的独特风格总是和它的结体、笔法不可分的，至于结体和笔法对书法艺术那种更为重要，书界常常出现不同的看法，其实这是很难说的，作为艺术风格有机组成的结体和笔法，同样都是很重要的。不过，从传统观点上说，都认为笔法最为重要，而现代有的名书家认为结体更为重要，认为结体符合美的规律就已经成功一半。在实践中，如何使隶书的结体美，自然是重要的，但是如果笔法不得当，仍然不能达到写好字的目的。何况对如何符合美的规律，各人有各人的看法。例如有人主张只要结体符合黄金分割律就是符合美的规律，是写好书法作品的一条基本规律；有人则认为残缺也是一种美，具有金石趣味，更能吸引人。其实，规矩完整符合规律固然是美的，而残缺错落突破常规何尝不具有艺术性，只是每人审美兴趣不同而已，不必绝对化。但是初学者还是要先从平正规矩的范帖入手。下一节我们将对隶书结体和章法进行分析研究。

（三）隶书的结体和章法

字的结体犹如建筑的结构和构架，它决定建筑的基本风貌，如民房、楼台、佛殿、教堂的构架都不同，它会影响和决定建筑的基本格调。但它不是影响和决定建筑基本风貌的唯一因素，材料、装饰、工艺水平等等都是影响和决定风貌很重要的因素。所以，字的结体的点画间架安排和笔法、墨色,与书法的风貌都有着重要的关系。如汉碑隶书中《张迁碑》、《石门颂》、《曹全碑》、《封龙山碑》等等，间架点画安排均不同，所以风貌都不一样，当然这都与笔法技巧、章法不可分的。正因为结体是这样的重要，学习隶书必须先研究隶书各种范帖结体的特点。临摹一种范帖，也要先研究范帖的结体有哪些特点。譬如《张迁碑》的朴茂苍浑,《石门颂》的舒展飘逸,《曹全碑》的紧密秀巧等等风格。它们的结体点画安排如何表现出不同的风格以及它们的艺术趣味，对此，如果我们都理解了，并知道它们处理的规律和道理，那么我们不管是临摹或创作，写起来就会心中有数，不会盲目了。

隶书结体也和其它书体一样，其点画安排大体说来也可分两大类：一类是比较平整规矩的，如《礼器碑》、《曹全碑》、《封龙山碑》、《张景碑》等等,其点画结体都是在平整规矩中的变化,或笔画写的收敛紧缩，或写的外展开扩，但点画安排都是比较平整。另一类是点画安排错落变化的，如《张迁碑》、《鲜于璜碑》、《石门颂》、《衡方碑》等等,或点画错落,或章法、大小变化,是在错落中求平衡统一。当然，这两类结体均不是绝对的，只是从大格调中的结体倾向来说，每种范帖的技法都会千差万别，很少雷同的。

隶书的结体和章法，不管是基本平整结构或是错落结构，都会有它们的共同规律。如因字立形、主偏结体的独立和避就、点画的交错和呼应，结体点画的收和放、疏和密等等，都是结体时规律性的法则，在书写过程中是离不开这些法则的。

隶书的章法是与字的结体不可分的。因为章法是由每件作品中的每个字组成的，从某种意义说，字的结体决定了章法。如笔画少、结体小，就会产生疏、虚；字体大、笔画多就会产生密、实。所谓“计白当黑”就是这个道理。字写得密、实，即黑多白少，反之则白多黑少，就形成章法中茂密和疏朗两种倾向。但茂密中也要有疏朗之处，疏朗中也要有茂密之处，这才是符合自然规律。如隶书结体因字立形，即根据字的结体或纵势或横势，或平整或错落，哪些笔画放，哪些笔画收，点画的态势，穿插呼应，这些都会和章法的疏密、平整和错落有着密切的关系。这是指结体和章法的关系来说。章法也有自己的规律，由于隶书是扁方形，故字距一般比行距偏大。字距、行距的大小决定章法疏密的不同，又形成作品风格的不同。结体小，字距、行距大，则属疏朗的；字体大而外拓，字距、行距又比较小，则属茂密的。这是指总体而言，其中有的字距大、行距比较小的，也有字距行距相等的，还有行距大于字距的等等不同。还有种章法错落，字距行距无规则的茂密布局，如《开通褒斜道刻石》那种较罕见的早期章法。下面就隶书的结体和章法的有关问题做一些解释。

1. 隶书的结体

隶书的结体，有单体的，有多体的，其中有左右，有上下，有错综由多个部分组成的，这多种结体又要求平衡中求变化，变化中求平衡。不管是平整的或错落的结构，都要求统一中求变化。如何才能做到字的结体中各个笔画既要组成平衡统一，又要在平衡统一中有丰富的变化，就要靠各个点画中的收和放，密与疏，长和短，斜和正，粗和细，挪让和呼应，纵势和横势等辩证地统一成整体。

(1)单体结构

单体结构的字，一般笔画较少，反而不容易安排，难度大。要注意字的重心稳定，笔画间的长短、斜正、粗细等都要注意变化和呼应，特别要注意适度，即是说，笔画的长短、斜正、粗细都要非常准

确，不可超越度数。超越了即会产生重心不稳定，点画不协调。如：

“人”字只两笔，左短右长，左收右放，左撇收笔藏锋，右捺笔收笔出锋，斜曲合度，故重心稳定又有变化。其左“人”字态势左撇短，捺笔向右直伸而取右势。其右“人”字，左撇短而重，特别在收笔处，而右捺笔起笔时有个往上曲笔曲势，笔画也较长而重，全字平整中有变化。《张迁碑》仅两笔的“人”字写出如此丰富的变化是极不容易的。（见图75）

图75

“上”字三画，一竖两横，左收右放，左轻右重，重心稳定，左右拓展，方中有圆，方圆并用。竖笔是关键，竖笔适度才能重心稳定。就两个“上”字看，右“上”竖画偏中，结体较平整，上边竖画和短横笔画较重，下长横画起收笔重，一波三折较平衡，故显得平整稳重。左“上”字竖画偏左，但由于波磔笔起笔重，中间曲度大，线条细，而燕尾收笔重但收笔出锋平整，故笔势向右但能平衡，重心也能稳定。“上”字虽笔画少结体简单而变化则多。（见图76）

图76

“八”字两笔，或左重右轻，或右重左轻，或右长左短，三个“八”字三种态势、三种笔法而都能重心稳定。起笔时左撇右捺相互呼应而且用笔细致巧妙，收笔时形态各异，或出锋，或方笔，或方中带圆。右“八”字笔画较平正，使撇捺笔往左右拓展，重心在虚处的中心，笔画端丽稳妥。中“八”左撇起笔高，用笔厚重，收笔时朴拙，右捺笔画短，用笔浑朴而处横势，能做到纵横协调，险中化夷，重心靠左。左“八”字又是一种态势，结体扁平，左右拓展，右捺起笔稍高，收笔往上挑出锋，左撇起笔低，态势往右，用笔方中有圆，重心靠右。结体和笔法都十分用心考究。（见图77）

图77

“中”字四笔，是纵势的独体字。四周有框线，中间一竖画，易于重心稳定，没有多大的困难。但是如何变化写的不呆板就不太容易了。右“中”字，边框四角不仅用笔变化，形态也不同。有方笔转角，用几次转折成两个斜角；有的方中带圆笔；有的起笔出锋成锐角。中间竖画用笔厚重，上短下长，

起笔方中有圆，收笔圆笔，显得力量下沉，重心稳定。左“中”字写的较小，四角基本是方中带圆笔，只有上横画有提按变化，有趣的是中间竖画，上起笔纯是方笔直角，下收笔方中有圆斜向左，像一个木桩，本来竖画下部分短，重心不易稳定，而这样处理倒加重稳定感。（见图78）

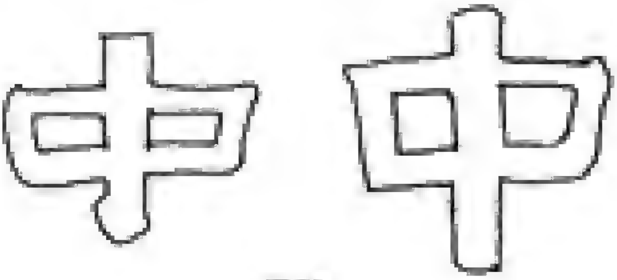


图78

“月”字结体是纵势半围框，一般说重心也容易稳定，但并不容易变化。右边“月”字右竖笔往里倾，用笔又细还有涩笔，左竖画也往内斜下后才用曲笔往左上，这两竖画往内下就产生平中变奇，重心不大稳定，犹如一个快散腿的柜子，但由于内倾斜度掌握得好，又加上左竖曲笔的曲势和厚重，这样又增加稳定感，像一个跛足，虽是跛但还是化险为夷站住了。左边“月”字写的较平稳，笔画也较匀称，只是左撇的曲笔增加其变化，故重心更为稳定，是一种平整中的变化。（见图79）

图79

“公”字为五笔横势的独体字。从字结体来说，左右笔画均匀对称，故易于平正，重心也容易稳定，但如何写的不呆板而有变化就不容易了。右边“公”字，上边左撇右捺，写的开阔拓展，左撇稍长，右捺稍短但中间厚重，起收笔都出锋，厚重中有秀巧。左撇稍长，起收笔都方中有圆，其起笔势往上延伸，重心正对下部分锐角中心的上面。重心稳重，下部分成正三角，中心是锐角，左右用方笔或方中带圆，右角转折有个变化，因有这些笔法上变化，所以虽是正三角，但不显呆板，上放下收，上密下疏，但总的说，此“公”字写得平正拓展，落落大方。左边“公”字变化更加丰富，为了使两个“公”字写得不同，有变化，将此“公”字上撇捺写得更平，左重右轻，右起笔成方笔，收笔出锋，左撇起笔成出锋锐角，收笔藏锋成顿笔回锋势，这样写是为下面三角：一是将三角的笔画写的很满，占据上两画下面所有空间，并将上角提高到撇捺起笔的高度，上密下疏。二是三角的右画用中锋回撇，线条粗重和左边形成粗细对比。下两角的左角方笔的笔画细，右角圆笔的笔画粗，形成多种的变化。（见图80）

我们举了以上单体字例子，其妙处不是都能用文字表达出来的，读者需细细观察体会，深入认识，从中体察其法则和规律的具体运用。

(2)并列结构

在并列结构的结体字中，也有许多种情况。有主副并列的，副笔有在左边或在右边的，有双体并列的，有三体并列的等等结体。

左副右主并列结构，如“陈”字，双耳旁，是左副右主的结构，左旁约占全字三分之一位置，右主约占三分之二。这里“陈”字写成正方形，故耳旁沿用篆书习惯写成一竖二口，“东”字上下收紧，中间

图80

“田”字上端横画左短右长，左短是为了避让耳旁，使两者中有个空间，“东”字左撇略伸进耳旁下部空处，既增加主副间的联系，又不使耳旁空间过空，但斜撇不能过长，故起笔紧靠主体的竖画，使耳旁下部留有一定空间，否则全字就过实而密。右捺则离中心竖画远才起笔，略伸外面，使主体“东”字左右平衡，重心稳定。长竖收笔往左撇，也是使右边让出空间，与左边空间产生平衡，形成有疏有密的黑白关系(见图81-①)。“陏”“阳”字属同类型的。

图81

“陏”字强调耳旁，占了五分之二位置，笔画粗拙，都是方笔，“市”字除三笔竖笔笔势斜往左，与左耳旁竖笔笔势一致外，笔画之间都似乎相对独立，但总体看仍然是个整体。这除主副两体笔画之间笔断意连的因素以外，主要原因是主副两体间的空间适度。距离近了则感到结体紧促；距离大了则主副之间又分成两部分。（见图81-②）

“阳”字笔画多，特别是下部分“勿”字笔画紧密，所以耳旁竖画拉长可以让出大块空间，收笔又用往外曲笔，使空间有变化，使上部分“日”字与耳旁之间方形的空白上下呼应，形成全字的疏和密。主副之间主要通过“勿”字第一笔伸入耳旁相粘连，如无这笔联系主副之间就分开了。（见图81-③）

“隐、除、陕”三字耳旁是当时的一般写法，现代还在沿用，这当然是为了避免重复太多。从这三字主副结构中明显地看出避就关系，如“隐”字，耳旁竖画短而斜向左收笔，主体第三横画长，上两横

画短，让耳旁第一横画伸进主体部分，看出其点画避就的关系，全字左疏右密，特别“心”字三点处理，左虚右实，形成虚实变化。“除”字耳旁短，伸入“余”字左撇的上空。“陕”字的上横画左短右长都是为了避就关系。（见图81-④～⑥）

“治”字是左副右主并列结构，通过笔势的呼应，使主副两部分成一整体。三点水长短不同，但总的笔势的趋向都指向主体部分，笔断意连。三点水旁第一点是短撇点，笔势朝“台”字三角的正锐角，第二长撇收笔部分笔势也指向“台”字三角的正锐角，第三撇的收笔则和“口”字左上角相呼应，重心稳定而笔画变化，但结体总的是平整的。（见图82-①）

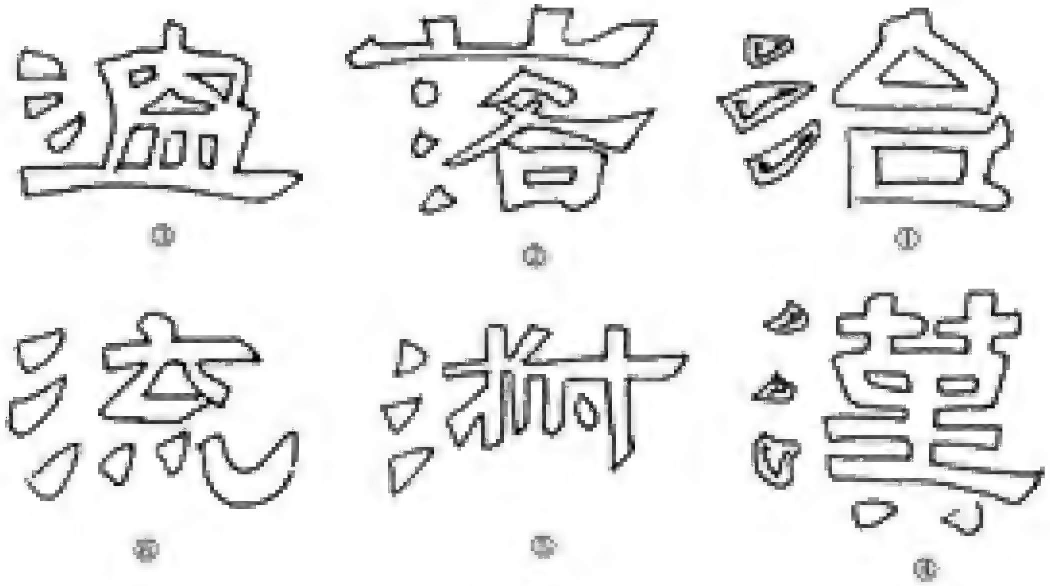


图82

“落”字把三点水放在“草”头的下面，像把伞将主副两部分组成一个整体，上部分笔画开放，三点水只写成小点，而“各”字则笔画多且收得紧密，形成疏密、虚实的变化。（见图82-②）

“温”字三点水和横长画是避就关系。形成左疏右密的虚实，而主体部分的“内”和“四”字左边写成一笔竖画，形成弯曲，但右边竖画却是平直，分两笔写，上细下粗，上竖往里，下竖往外，最后一横画左边超长，重心稳定，形成结体的独具特点。（见图82-③）

“汉”字三点水旁前二点笔势往外，只有第三点才往里，似乎与主体部分脱离，但因下部分采用左右两点，而上边写成草字头，形成一个上、左、下各点画组成的半围框，因而在视觉上造成整体感。结体平整中有变化。（见图82-④）

“淑”字点画安排非常讲究，三点水旁各点形态不同但统一，笔断意连，通过上点和下点又与主体发生联系，主体部分点画纵横穿插，相互呼应，疏密变化，收放结合，短长相间，形成很有趣的布局。（见图82-⑤）

“流”字，水旁三点态势都向主体上面中心点，使主副两部分呼应统一，再加主体下部分两点组合成一个角形，与曲钩形成平衡一致，结体平整。（见图82-⑥）

“张”字，也是主副并列结构。《张迁碑》在处理此字时，有意放开“弓”旁，甚至比“长”主体更大更拓展。左放右收，左疏右密，结体上化平为奇，奇正相间。其实此字用笔很随意、自然，趣味自生，主副之间只有横画联系，便形成整体感。“长”字下部分的右撇改写为一点，也极有趣味，唯独此点在全字笔画中最小，但它却更加突出，更为有趣。有趣在于所有笔画都是大笔落墨，唯独此点却惜墨如金，这就是艺术中平中有奇，表现出作者的艺术才华。（见图83-①）

图83

“弦”字也是弓字旁，结体安排点画“疏能走马，密不通风”，线条穿插，刚柔并济，上紧下疏，主副之间没有线条交错，只是上头画横靠近些，而下部分则距离大。本来“玄”字收笔只是短竖，现改写曲钩，这样两个曲钩的笔势一致，使主副形成一体，故此笔是平中之奇笔，确有出奇制胜之妙。（见图83-②）

“疆”字“弓”下尚有“土”字，此处省减，两字通用，故也是“弓”字旁，字本身主体笔画多，副体笔画少，如一般处理的话，则把“弓”字写大了，以便和主体相称，但是《张迁碑》作者却相反，把“弓”字写得更小，笔画收紧，而“畺”字写得堂堂正正，把收笔的波磔笔拉长，形成让就，使“弓”字成为真正的陪衬，又是一种出奇制胜。（见图83-③）

“练”(繵〈音缠，两字相通〉、縺、绪、绥、纯)，纟旁，主副结构，副旁笔画放而结体小，线条细，主体“东”笔画多而主要笔画线条粗重，形成对比。总的讲笔画比较平整，重心稳定，虽然主副中间间隔较大，但斜度一致，又因“东”字左撇和副体第三点有所穿插，故虽然虚实明显，但仍然构成一个统一整体。（见图84-①）

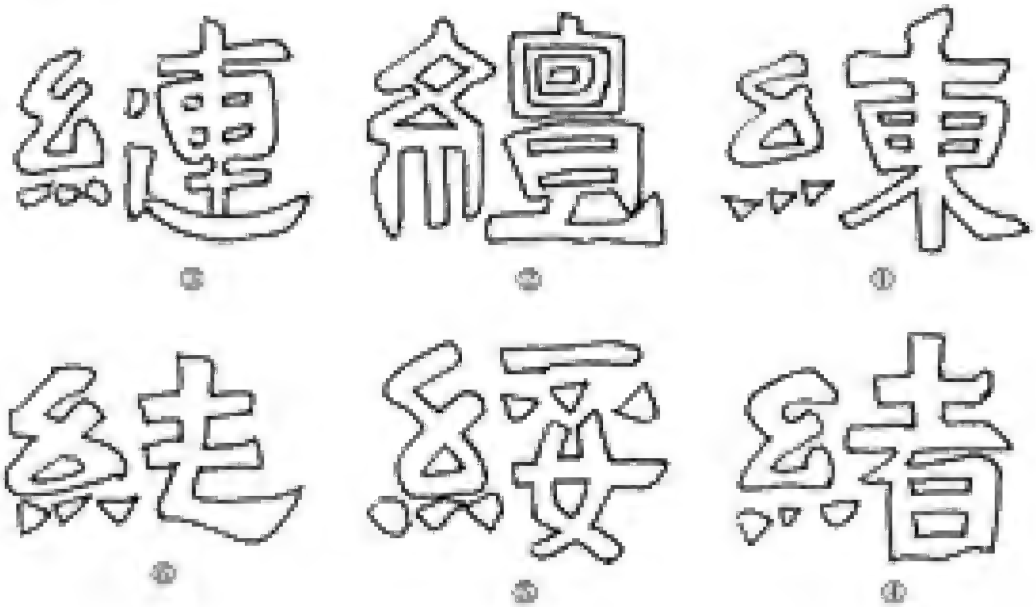


图84

“繵”的“糸”旁写法，沿习篆字“糸”字写法而来的。可见隶书中有部分字还保持篆字的形体，但笔法已是隶书的写法。在这里所以用古体之形，是为了与主体部分相一致，《集韵》说：“缠即是

繪”，是古字形。两部分协调，结体平整，古雅古韵。（见图84- ②）

“縺”字，写的很率意，副旁结体小而笔势向主体，笔画收紧，秀巧。主体“车”字结体紧密，而主副之间多空白，形成左右紧密、中间空虚，达到虚实变化。从左到右成为一头小一头大的斜横长方形。虽然主副之间无线条联系，但从态势上形成统一结体。（见图84- ③）

“绪”字主副之间，有“者”字第二笔长横画穿插，各点画笔势间的呼应，左短右长的整体，统一中有变化。如果“纟”旁也写成与主体一样长，结体就会呆板了。（见图84- ④）

“绥”字左收右放，副体小主体大，形成一种对比，而副体下收上放，主体则上收下放，又形成一种对比，使整体虚实相间，点画洒脱有序。（见图84- ⑤）

“纯”字副旁笔画多而主体却笔画少，故成并列结体，“纟”旁笔画收紧中也有下收上放，主体笔画少而匀称，左实右虚，主副之间只有副体下三点的第三点往上一撇与主体呼应，形成一体。（见图84- ⑥）

左主右副并列结构。如：

“别”是左主右副结构，这种结体的字相比之下较少一些。“别”字笔画较少，并采取省笔的写法，把“力”字写成一曲一撇，支撑上边的“口”，本来重心不稳，但因有右边两笔往左的曲笔，从整体看重心稳定，右副短竖连长竖，加曲钩使两笔连系起来，如分开则散了。主副间空白大，但因两个曲笔故能和主体形成一体，主体笔画厚重，副体线条较细且少，一实一虚，虚实相间。（见图85）

“孔”字也是左主右副结构，笔画也较少，副体只是一竖一横，写得较小，竖笔短，横捺长，两者长短一致，形成一个方形的空间。“子”字横画和斜笔组成曲笔，横斜穿插，下部曲钩笔画厚重，故能重心稳定。左右结体虚实相间，大小协调。（见图86）

图85

图86

左右并列结构，如：

“讳”字，左右并列结构，各占空间比例一半。这是个笔画很容易平板的字，由十一笔横画和七笔短竖与一长竖画组成，横画多而无斜捺撇笔穿插，故不易变化。此字笔画平整，全靠起收笔和线条曲直、粗细的用笔来加以变化，仍能不显得呆板，是在结体笔画平正中的变化。如“言”旁的六笔横画，有平正的，有弯曲的。在用笔上也有平直的，有凝重的。“韦”字主体横画和竖画的笔势都不同。上两横画起笔笔势呼应形成一组，中间两横画组成“口”字一组，“巾”字两短竖与“言”字“口”字笔势呼应，这种在结体基本平正中的微妙变化，是靠临场处理的随机应变的结果。（见图87）

“县”字，左右并列结构。此字点画写的秀巧，在平正笔画中尽可能加以变化。如左旁“县”字上部“目”不仅两竖画写成斜曲笔，上大下小，四横画粗细、曲势都不同，且三、四横画间加上短竖联系，成两个小口，笔画上下放，中间紧密，左旁收，右边放，右旁又是上放下收，收收放放，形成虚实疏密的变化，“幺”部分写的很平直，而下部分三点加旁两点写的很有变化，上下错落、左右呼应、方圆并用，灵巧多变，多姿多态。（见图88）

“斯”字也是并列结构，左密右疏，上放下收。“其”字四横画的上下长画起笔一致，收笔笔画、形

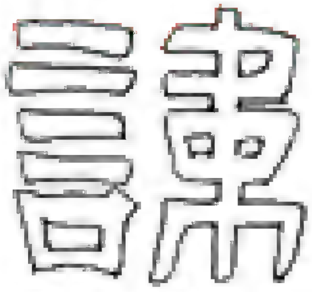


图87

图88

态不同而态势一致，两短横粗细不同且下短横和下长横相连，形成下密上疏，下两撇收紧而背势。“斤”字笔画少而结体也小，左边竖撇写的较短，起收笔往左成曲势，与“其”字两长横收笔呼应，特别是将横画往下压，空出上面大块空间，使撇点处其上而姿态像只小帽子盖其上，甚有趣味。下部分竖画处理特别厚重，似根粗柱，并顺势往右带出，使下部分空间挤满，形成上疏下密，虚实相间，全字结体基本平正而变化，但又能统一。（见图89）

“贱”字是左右并列结构，两部分笔画繁杂，左边“贝”字自然结体平正，而右旁“戋”字左右撇捺穿插，这种结构的字如何结体造型有趣，是很难布局的。此字结体很巧妙，平中有奇，奇正相间，奇能平正。左旁“贝”字，本是平正自然结体，而写得奇险，将“贝”字左右竖笔本是直竖反而写成斜竖画，并将右竖起笔出头，收笔连同下部捺笔成一笔，并将左撇往右竖笔靠近，腾出左边空间，成为左虚右实，上放下收。而右旁左右斜撇捺穿插，故结体反而平正，所以能够重心稳定，尤其第二“戈”字的捺笔写的特别厚重，更加强稳定感，与“贝”字斜竖笔形成一个“人”字的态势，使全字结构平中有奇，化险为夷，奇正相间。（见图90）

图89

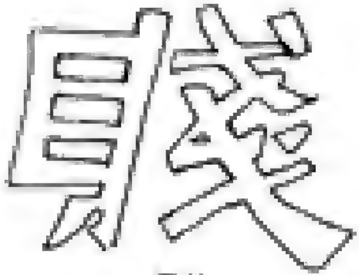


图90

“乾”字左右并列结构，左旁“卓”笔画多，右旁“乞”字笔画少。左旁结体平整，右旁结体也可以写得平整，但因笔画少，处理不当即会单调。此字左实右虚，左密右疏，左正右奇，形成结体正奇相间，疏密协调，平中有险，化险为夷。左旁笔画厚重，起笔圆，收笔方，形体方正厚重，而右旁“乞”，转折方硬，上部分笔重笔画粗，下部分起笔细而收笔捺撇重，与上面呼应，结体态势斜而能中心稳重。形成全字奇正结合，疏密变化，虚实相间。（见图91）

三体并列结构，如：

“徵”字三体并列结构，由三部分组成多体字，这种结体的字，笔画多，结构繁杂，需要精心安排。此字就是经过精心安排的，将双人旁拆开与中心部分笔画连起来，把双人旁的竖画改为撇笔并与中心“王”字上横画相连，将上部分二撇与“王”字上边“山”字写成六笔撇点，相互呼应，长短错落，形成上密下疏的变化。用笔方面，方笔圆笔相互结合，形成多种的变化，给人造成左主右副结构的印象，实际都是三体并列的变化结果。右旁“文”字上部分笔画平正，下部分撇捺交错时撇笔却转了个曲

弯，似乎没有多少道理，但细致看起来，如无这弯曲笔占据空间，全字就显得松散了，这样加强了密度正好与左边上部分密集点相照应，全字结构就协调了，所以这笔曲钩还是非常重要的。（见图92）

图91

图92

“弼”字也是三体并列，两旁同为“弓”字，中间是“百”字，按自然结体很容易写成平正呆板，但经过安排，此字能在平正中极尽笔画的变化，非常有趣味。二张“弓”写成左小右大，左“弓”笔画收紧，然而方笔居多，有棱有角，很是精神。而右“弓”旁笔画放开，圆笔居多，方圆并用，正与左“弓”旁形成左密右疏，左收右放。中间的“百”字左靠左“弓”旁而笔势却向右“弓”，整个形态左长右短，正与左右“弓”字形体相反，安排非常巧妙。（见图93）

“卿”字也是三体并列结构，左右字结体是不一样的，左边是“𠂆”，右边是“卩”，而此字处理，虽然笔画未见增删，但形体变了，把左右两个不同形体偏旁写成左右对称的“卩”字，左放右收，左大右小，左疏右密。其实也有区别，两笔竖画，左竖有曲笔。中间“艮”字，把上部分写得很放，占据大部分空间，而下空部分的两点写成很小的两撇点，腾出大部分空间，造成全字上部分密集，下部分多是空白。而上部分又是左右两个大小不同的空间方块。整字结体方正中有变化，虚实相间，平衡呼应中有斜曲、疏密、大小、黑白的变化，显得结体大方、拓展、洒脱而有韵味。（见图94）

图93

图94

“职”字是“身”“音”“戈”三字并列结构。此字基本处理是中间密集收紧，左右旁笔画放而疏，形成“放收放、疏密疏”的节奏。在点画处理上，“身”字上撇提高，与下部分撇笔相呼应，左竖画伸出横短画，右长竖画的收笔有个往左的曲势照应。“音”首笔原是点写为短横，六个横画都成不同度数的曲笔；“日”字上宽下窄，同首横画曲弧度相呼应。“戈”字上横画和下部分撇构成斜角，形成中间的大块空白，使左旁显得疏空。但全字结构基本是平整中的变化，靠虚实、点画的呼应构成整体协调和节律感与韵味，全字格调洒脱伸展。（见图95）

(3)上下结构

上下结构一般讲是自然结体中纵势的字，也分上下两体结构，也有上中下三体结构的。笔画较多，不易安排，特别是隶书字形扁方，要使纵势压缩成扁方的体势就更难了。

上下两部分结构

“声”是由上下两部分组成的，上部分为“殸”，下部分为“耳”。上部分笔画多而密，下部分长而狭。故此字安排，将“殳”字延长，将“耳”字深入中心，适当压缩，成为扁方形，左密右稀，上下呼应，联

系更紧密;“尸”字左撇往左;“又”字捺笔往右,左右呼应,虚实相间,全字笔画穿插呼应,统一协调。(见图96)

图95

图96

“震”字,由“雨”和“辰”字上下两部分组成。是个纵体字。《张迁碑》这“震”字是通过省减笔画的办法来协调上下两部分结体的空间。写得有龙虎之姿,雄强威武,极赋精神。它把“雨”字中间四点省减成一横画,把两个横画相连,两个竖画两头往外伸中间内撅,显示出雄强的架势。下部分“辰”字三横画增加一竖,使与上面呼应,长撇写得十分厚重往外拓成曲势,捺笔加重,与撇相照应,其它笔画收的紧,有张有弛。上部分雨字四画与下部分的撇捺极力写得雄强有姿往外伸展,构成外围的架势,中心笔画极力收缩,形成疏密、虚实的空间,可说是经过十分精心设计的。(见图97)

“崇”字由“山”和“宗”上下字组成。全字笔画较少,结构比较简单,但要写出格调和趣味也不容易。此字写法,上收下放,上紧密下疏宽,把“山”字尽量压缩空间,使它密得不能再密了,并与“宗”字通过中心竖画连在一起,而左右两竖画把下面空间框住,如果二横画写长了就将全字写笨了,故将两画写的不长不短,恰到好处,上画起笔靠左,下画收笔靠右,两横画稍错开,避免平正呆板,把“小”字写成三点,与上两横画形成静动的对比。二横画相比之下处于静态,三点显示出动态,并与“山”字左右两斜点相呼应。全字形成虚实、动静的节奏。(见图98)

图97

图98

“鲁”字由上部分“鱼”字和下部分“日”字组成。此字不易写好;“田”和“日”字上下叠起很容易呆板。《张迁碑》鲁字(右)和《鲜于璜碑》背阴鲁字(左)的对比,从结构来说,《鲜于璜碑》由于“日”字左移过多,且左长右短,重心不太稳定,有倾斜欲倒的态势,但因“田”字平正;“田”和“日”之空间有四点填补,故尚能稳住,风格较粗拙。《张迁碑》的“鲁”字态势较稳定,雄强中有灵秀。上部分左放右收,起笔长横撇压住“田”字左角,有种稳定感,而下四点则左收右放,形成收放虚实变化。下部“日”字右竖较细,左竖较粗。这种微妙的变化,使全字雄强中有灵秀。(见图99)

“覔”(音密,与觅同)字,《张迁碑》此字的结构安排,上下四角写得很放开,向外伸展,显得从容宽大。中间部分收得很紧,在密密麻麻的横线和竖线中,有粗有细,有曲有直,特别是“见”字的上面

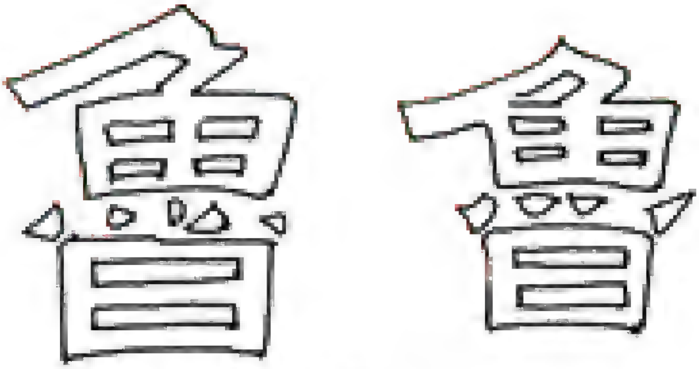


图99

的两撇捺写得细长，左边短撇，右边则是右粗左细的横画，造成与“目”字笔画的变化。中间的线条与上下四角流畅的线条形成一种对比，宽厚平直的线条和曲细线相互映衬，既平整宽厚又有粗细曲直线的变化，这种经过严密经营的结构，非常值得人们借鉴。（见图100）

“犂”字，由上部分“禾”“勿”与下部分“牛”字组成。上部分笔画多，且多撇笔，下部分笔画少，都是横竖画。上下部不易协调。《张迁碑》此字经过精心安排，点画处理得非常有趣味。在无意中，中心成一个由周围笔画构成的正三角形空白。将上部分斜撇笔画都处理成细笔画，在收笔时都按中心的三角形排列。这个三角形以“牛”字第一横画作底线，是个正三角形空白，右角边线有所穿插，牛字竖画正插入空白中心，使上下两部分联系起来成一个整体，形成上部分笔画十分密集，“密不通风”。下部分笔画伸展，线条平直，显得疏虚。形成上密下虚、粗细相托的整个布局，在平正中有丰富的变化。（见图101）

图100

图101

“书”字由“聿”和“曰”两部分组成，由八笔横画和四笔一长三短的竖画组成，所以是个平正的结体。这种结构如何写得有变化，固然可以依靠笔画的粗细曲直的变化，但是这种变化总是较为简单的。《张迁碑》此字笔画的安排，一是靠横画起收笔的长短错落，从上到下向左倾，右边靠第二横画的伸长波磔笔和短竖撇的转折突出，以取得平衡；二是靠笔画的粗细，上首的横画和长竖画粗重，像个十字架，用来作为骨架，下部分“曰”字上横和左右竖成粗重的半围框，与上面“十”字相呼应；三是起收笔的方圆笔的变化，故虽平整而能错落，上收下放，平整而有变化。（见图102）

“气”字，上由“气”，下由“米”组成，是个笔画难安排协调的字。经作者处理，将上部分横画改为三点，而且写的很小很细，显得很空灵，上下两横画很粗重，形成粗细轻重的对比，撇点处其中，上部分既稳重又空灵。把抛钩写成短曲画，腾出下面空间，使“米”字写得很伸展，特别是右捺变成长捺，

占据大半个空间，“米”字右上点写的很小，使横画往上部分挤，左点已损，也应是小点撇，这样腾出下部分空间，以便使“米”字下边撇捺展开，尤其使捺笔超长，既与上部分协调、呼应，又显得十分气派。全字笔画粗细、大小交错，上收下放，轻重协调，重心稳定。（见图103）

图102

图103

上中下三部分结构

“奋”字由“大”“佳”“田”三部分组成。《张迁碑》此字将“大”字改为“六”字，腾出空间，使“佳”字撇笔延长，删去一横画，将“田”字写为“臼”字，使它空灵，又使“佳”字中间竖画写成往左的曲笔，与上面的撇笔成“入”字姿态，加强呼应。本来此字笔画多，除首起左右两撇捺以外，都是横竖直笔，很难写出空灵、变化，最多是长短、粗细，起收笔的变化。而现在经过这一番从结构上的处理，则完全不一样了，在点画上起了很大的变化，小点、长画、长撇，省减、断画，在形态上就有许多的花样，也有虚实的关系，中心稳定但不呆板，点画很潇洒，结构也紧密。（见图104）

“幕”字由草头“日”“大”“巾”组成纵字结构。由多种撇、捺、横竖画组成。笔画均匀，比较好安排。全字结构也易平衡稳定。但是就这样结构的字如何使平正中有险奇，险奇中有平正，而且符合收放、疏密、虚实，粗细、曲直等规律则不简单。《张迁碑》此字进行了大胆的结构安排，将下部分笔画收缩得不能再紧了，像负重的小架，上面体大量重，眼见要倾斜倒塌，但是却立得很稳，重心稳定，这就靠笔画匀称和平衡，上下的两长横画，上细下粗，下横画的收笔燕尾似乎破坏了平衡，但首笔撇，就像横扛上加块砖，和下横画的燕尾呼应，加强了险中的平衡，上头右撇短，但下横画起笔部分也短，下部分左撇也加粗重，与上首右撇又有呼应，右捺笔细长又与上横画细笔画相呼应，由于下部分“巾”字占的比例很少，而上面大部分都是左右能平衡，重心稳定，故下部分的“巾”字中心竖画起笔细而斜，左短竖粗而长，右短竖细而短，就像人体两只脚虽然右脚略残，但站着还不影响平衡，还能站稳一样。故上部分“日”字左右竖画粗而直，上宽下窄，笔势向中心，横画平直，都是为了上部分全字的稳定感。全字结构造成“疏能走马”，如上下两横画很长，两者中间有大块空间；“密不通风”，如下部分左右撇和“巾”字的点画的稠密度极高，上放下敛，上粗下细，上长下短，上大下小，上正下斜，平奇结合而能稳定。（见图105）

“兰”字由草头“门”“东”等部分组成纵体态势的字，也可说半围框的结构，由外围和内部两部分组成。这是种比较平正的结构。《张迁碑》此字写的平正端庄，灵巧秀丽。在结体方面，外框笔画写得外展大方，线条平直，在写起收笔时稍加变化，如方笔圆笔，出锋藏锋，起收笔的波曲等。框内“东”字则笔画收紧，露出框内左、中、右三块空白，显得很空灵，不拥挤，而“东”字用笔都是方笔，有棱有角，或方中有圆，线条粗细变化，但主要笔画线条粗细都较均匀，只有“东”字的首起横画和撇捺较细小，以增加变化，又不影响大的格调。（见图106）

(4)多体结构

图104

图105

多体结构情况较复杂，概念不很清楚，没有明确的范围，一般指结构较复杂的多体字。如三角、四角结构，围框、半围框结构等等也可算多体结构，当然还有其它各种多体结构。

“迁”字，由“西”“大”“巳”“辶”四体组成，是个多体比较难安排的字，笔画受限制，不能自由地收和放；“西”与“巳”之间有“大”字处其中，又有“辶”旁半包围。所以局限较大。《张迁碑》此字安排结构内紧外放；“西、大、巳”笔画收紧，平正中用笔稍有变化，故左右基本平衡中右紧左放；“辶”旁笔画伸展，实虚协调，不显呆板。（见图107）

图106

图107

“德”字，由双人旁和“古”“心”等组成，笔画正斜交错，也难安排。《张迁碑》此字删去一竖撇，变为“西”字，这样就成为三部分，除“西”字笔画收紧外，其它笔画放开，特别是五笔点撇的态势，上下、左右呼应，似静而动，静中有动，如同游鱼，尤如落叶，使“西”字处在动态点画之上，使全字结构上实、左和下均虚，形成收放、实虚的变化。由于这七笔在态势上相呼应，故虽散落却成为一个相互呼应的整体，形成既平正又变化的整体，格调潇洒飘逸，平正中可见空灵秀气。（见图108）

“载”字由“土”“戈”“车”三部分交错组成，笔画较多，处理不好容易呆板。《张迁碑》此字写得并无多少巧妙之处，但是仍然十分注意笔画的收放、疏密的变化，右边“戈”部分写的宽松放开，而两笔中又捺笔收撇笔放，上边横画拉长，点收紧粘横画，虽然只四笔，而虚实处理十分讲究。而左边“土”、“车”字自上到下七笔横画，只能靠长短的空间错落，笔画之间隔的疏密、粗细的变化，起收笔不同姿态以及横画的曲直变化，也使容易写得板滞的结构，写出丰富的变化。特别是竖画，如果按一般写法一定写的笔直收笔，如果是这样就比较呆板了，而现在竖画收笔时采取往左一撇，既与戈笔的撇笔态势一致，又使右边更疏朗。全字在平正中有着多方面的变化。（见图109）

“筹”字笔画多，繁体字达二十二画，纵横穿插，上下叠起，纵长结构。《张迁碑》此“筹”字的结构

图 108

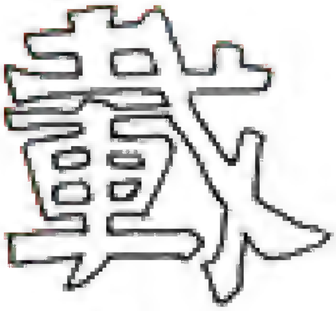


图 109

做了不少调整。“竹”字头变成两个“十”字；“→”改成“冂”，把“口”和“寸”字上横画连在一起，经过这些变化，形成上下两个部分。上、下两头笔画疏松，中间部分笔画稠密，左旁紧密，右边又较疏松，横画错落有序，竖画穿插其中，左竖撇而右竖直，虽然横画多但毫不板滞。这不仅笔画长短、粗细、曲直等不同，起收笔也不一样，如横画转竖画的转折，左边直角，右边圆折，右边穿出竖画成捺笔，与左竖撇呼应，注意到每笔和全体的关系，这样使全字处理得既统一又有变化。（见图110）

图 110

我们上面以《张迁碑》字体为例，以大量例字，单体、并列、上下、多体字结构，通过省减笔画和合并、移位、连结等手段，适当、合理的调整字的笔画结构并加以艺术的处理，有收有放，疏密相间，有虚有实，黑白协调，造型优美，平中有奇，奇正相间，笔画呼应，挪让有理。并注意笔法的变化，方笔圆笔，方中有圆，粗细、曲直协调，斜正配合。通过字例的分析，我们学习、理解这些道理，无论临摹、创作隶书作品都是十分重要的。

2．隶书的章法

章法是指一幅字的整个布局。我们前面已经以大量字例分析了结构如何做到有收有放，有疏有密，章法的布局是与字的结构一致的，也是有收有放、有疏有密，不可平均呆板，整齐划一。收放疏密形成艺术变化，它影响书法艺术风格，所以章法布局（布白）是很重要的。临摹以范本作根据，也不可随意改变章法。特别是创作时，章法布局在下笔前就要经营妥当，心中有数，胸有成竹。因此，我们必须研究借鉴古代隶书作品中的章法布局。从大量汉碑隶书作品中看，大体上有以下几种情况：

(1)汉代不少隶书碑的章法都是字距大于行距　如《张迁碑》、《礼器碑》、《曹全碑》、《鲜于璜碑》、《封龙山碑》、《孔宙碑》、《史晨碑》、《韩仁铭》等等。但其中有的字距大，虽然隶书左右张开，但因字距大，纵势的字也加以调整，写的较平正，显得疏朗，如《曹全碑》（见图111）、《礼器碑》（见图112）。第二种情况总的讲字距大于行距，但是纵势字虽然往左右有张力，但仍然保持自然结体的纵

图 111 《曹全碑》章法

横，且笔画上收放鲜明，结体变化丰富，章法较错落，显得较茂密而有变化，有密有疏，有小有大，横向错落，这种章法较难经营，但艺术性高，如《张迁碑》（见图113）、《鲜于璜碑》（见图114）。第三种情况如《封龙山碑》（见图115）、《鲁峻碑》（见图116），字距大于行距，但相差不是很大，字距之间纵势或横势的字基本按其自然结体，因此在字距中空白有大有小，错落其间，章法比较饱满。所以字距大

于行距的章法并非都是疏朗的布局，也有比较茂密的丰满的布局。这与作品风格和审美追求有着必然的联系，我们在所举的各碑隶书作品中可以看出风格差异是很大的。

图 112　《礼器碑》章法

(2)字距和行距差不多　如《熹平石经》(见图117)、《三老赵宽碑》(见图118)、《西狭颂碑》(见图119)、《石门颂碑》(见图120)等碑的隶书作品，应该说字距和行距是差不多的，章法属于茂密饱满的，但是因为结字和笔法的不同，这种茂密章法的风格也极其不同。如《熹平石经》是当时官方立的文字，传说是蔡邕等名家写的，是当时标准的隶体，所以结体严谨，笔法收敛，线条较匀称，章法显得茂密。《西狭颂碑》笔画较自由，熟练而率意，纵体结体尽量往左右伸展，章法也较茂密。《三老赵宽碑》则又是一种，它尽量将一些横势字往纵势拉，使纵横字势的字都处理得比较接近，字距之间空白比较平均，使章法布局比较丰满。《石门颂碑》从结体来说写得十分气派，饱满伸展，但线条细长飘逸，相互穿插，所以章法虽然丰满而能空灵，这种章法布局更难。我们细致考察章法布局虽然可以大体分类，但从实际作品看是各不相同的。当然还有许多巧妙的似同而实不同之处。这只有读者细致

[illegible]

的玩赏才能得其妙趣。

（3）字距间隔少于行距，章法布局比较疏朗　如《尹宙碑》（见图121）、《五凤刻石》（见图122）、《三老讳字忌日刻石》（见图124）等。《尹宙碑》由于横势的字处理比较往纵势方面拉长，字距间隔较匀称，波磔和撇捺笔比较收敛，造成行间距离空白较多，章法疏朗。《五凤刻石》和《三老讳字忌日刻石》，似乎是按刻石原石的面积来布局的，内容是按一定规格布署的，字距较紧，行距较宽。这种行距宽字距窄的布局不是特别的多。这种布局与当时盛行的竹简有关系。有部分竹简和木牍较宽，可以写两行三行，因顺手从上往下写，字距容易写得密，行间距离要宽一些，才能分清行次，这样就成为此种章法布局。有些碑刻就受这种章法影响。

（4）字距行距无一定规则的茂密结构　如《开通褒斜道刻石》（见图123）。此刻石刻于汉中褒斜道。为开通褒斜纪功，可能因岩石面积的关系，故无行距，只是顺行而写，又由于石质坚硬，凿刻困难，基本上只能刻出细线条，反而形成独特的章法和风格。这种章法较为特殊和罕见。由于顺行由

上而下刻下来，大小参错，相互避让，章法满而空白多，颇具独特的风格。

图114 《鲜于璜碑》章法

图115 《封龙山碑》章法

图 116 《鲁峻碑》集字

图 117 《熹平石经》集字

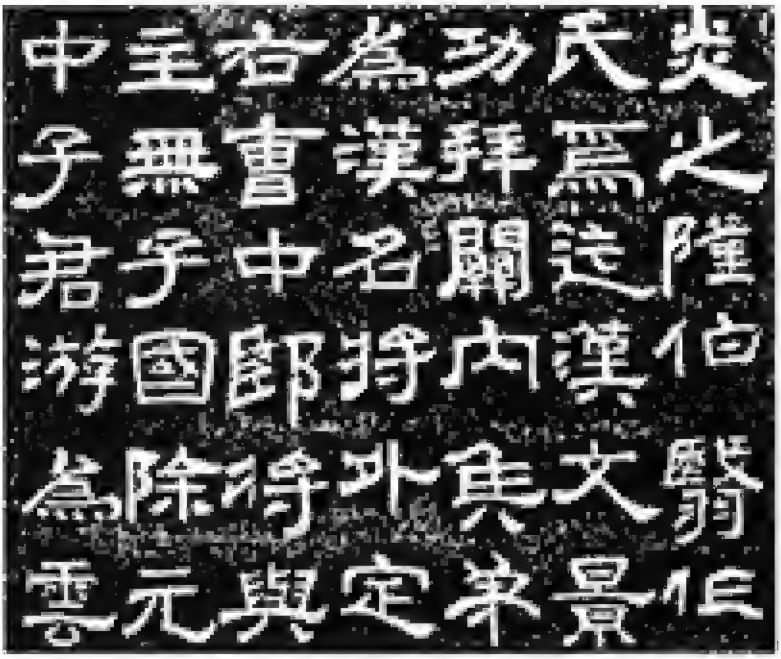


图 118 [illegible]

图 119 [illegible]

图120 《石门颂》局部

图121 《尹宙碑》局部

图 122 《五凤刻石》局部

图 123 《开通褒斜道刻石》局部

（5）竹简、木牍的章法与碑刻自然不同　碑刻是宣扬统治阶级的产物，具有一定的严肃性，碑文内容都有一定程式。当时的统治者都非常重视，请名家撰碑文、书写、刻石立碑扬名。简牍是日常用品。因用途不同而有不同形式。当时纸张尚未流行，日常书写主要用简。简分为竹和木两种。竹经过杀青后破成长条，木牍则破成薄片，这种薄片大小不一致。竹木简因在一定的宽度下书写，故右边笔画重，特别是捺笔、横画的收笔，笔势往往左高右低，时也有左低右高，字距较密，但有的写的较好和规矩者，也有字体间隔较大的。如《阜阳汉简》、《河北汉简》，一部分居延、敦煌出土汉简也大致如此。木牍、竹简中的章法布局根据内容如纪年、书籍、账目等等不同，各有区别。竹木简的隶书往往出现长笔画，如“年”字将长竖画写得超长，有时也将捺笔写的非常伸展。字距密的也有错落的，如两行笔画左右穿插的,如《居延汉初元四年简》、《敦煌汉五凤元年简》（见图125）等等。总之,简牍中的章法布局是根据实用的内容不同，书写者水平不同，章法布局有规整和草率的两种，其中既有字间隔大的，疏朗的，也有字间隔密的，章法密集的。字体有严谨恭正的，也有错落的粗细变化的。我们

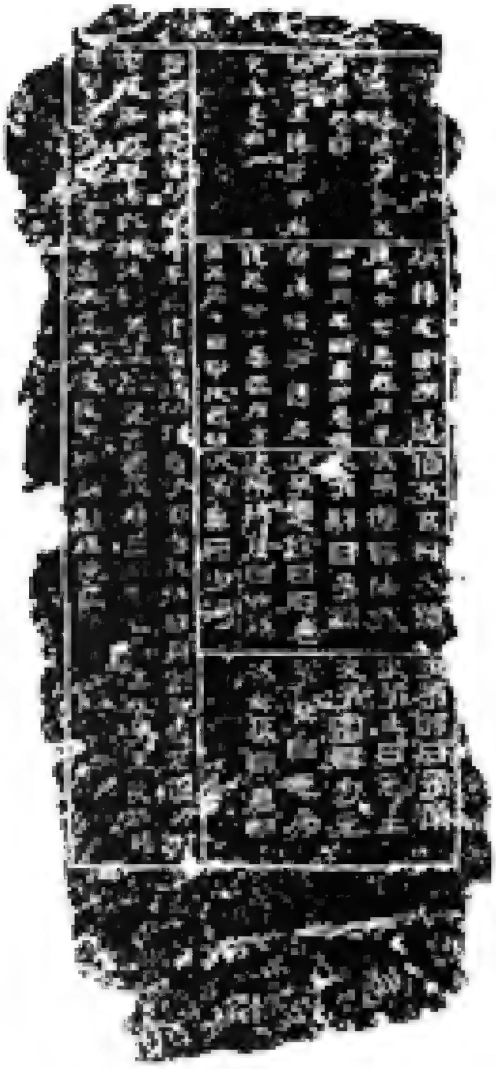
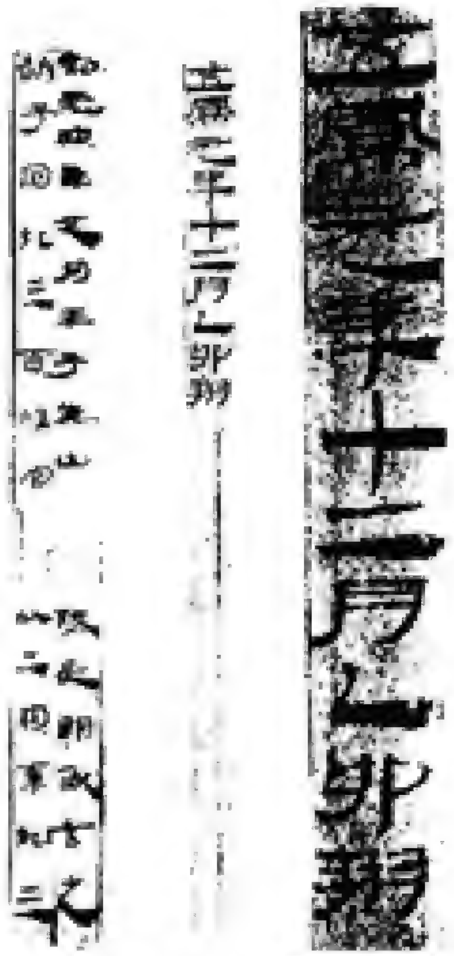


图124　《三老讳字忌日刻石》



《居延汉初元四年简》（公元前45年）

《敦煌汉五凤元年简》（公元前57年）

图125

学习汉简书法时，切不可机械地模仿，只能从规律性的颇有艺术价值的特点中吸取。

隶书章法应包括题款、印章，这是一幅作品和谐统一的一部分。古代碑刻无落款，而现代创作的作品就有落款印章，它是创作一幅隶书作品不可分割的重要组成部分。落款和印章既是作品主体的补充，弥补主体部分的不足，也可以使作品由于题款、印章更加有神韵，如果主体部分写得板拙，可通过题款、印章使其活泼空灵，相互衬托，巧拙相映；如果主体部分写得较得意，用上题款、印章，会使作品更为完美。我们这么说只是说明落款印章重要，在书写当中要非常重视、认真，不可以为题款、印章就可以随便、任意。更不要使题款喧宾夺主，超过主体部分。详细内容在“隶书的创作”中再介绍。

二、隶书的起源和沿革

(一)隶书的出现

我们学习隶书必须知道隶书的起源和沿革。掌握更多的知识，知道更多隶书作品的面貌，才能有利于学习，有利于创作，才能提高自己的眼力。有比较才有鉴别，有研究才能吸取。那种只注意范帖笔画的摹写而不注重学习研究是很难学好隶书的。

隶书的出现，据汉许慎《说文·叙》说：“是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易，而古文由此绝矣。自尔秦书有八体：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。”卫恒的《四体书势》也说“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字。汉因用之，独符玺、蟠信、题署用篆。隶书者，篆之捷也。”这是说，隶书出现在秦时，由于战事频繁，狱吏公务多，而古文、篆书写来非常麻烦，从篆书趋向简易出现隶书体，传说是狱吏程邈在狱中经过多年删改而成。这只能说，由于社会生活的发展，从民间开始，篆书由于圆转纵势笔画多，难以写成，遂变成方扁横势，由多笔画加以省减成便于书写而成隶书。但是最初的隶书仍然没有脱离篆书的影响，隶书成熟过程是渐变的过程，成熟以后也在变化，逐步走向衰落，它始终处于演变当中。我们可以从大量留存下来的隶书实物证明这点。湖北云梦县西睡虎地的秦律简，是秦始皇三十年（公元前217年）时的秦隶，书体还保留有篆书结体的遗意，但是已经隶化（见图126）。秦律简的隶书，结体虽然还有篆书圆转的影响，但已经基本方正，笔画虽还带有曲势，但已基本平直，可以看出是在隶化过程中。又如秦代的陶文（见图127），其中“宫”“疆”“咸阳”等字，虽也有篆书遗意，但笔画简便化了，即是说有隶书的笔味。又如秦始皇时刑徒墓瓦志刻文（见图128），也是明显的秦隶，结体方整处纵势，笔画方折，平入平出。因为是砖刻，不可能刻出圆曲笔画，要刻也很难，且是刑徒不会那么下功夫，直来直去是最简便不过的刻法。同时说明，这种出现的新俗体，既能在刑徒墓中出现，其它民间用途也会使用。可见篆书的隶化是民间先开始，是为了实用的简便，才逐步演变而来，又经过当时文化层对民间的这种写法加以整理，成为一种官方承认的秦书八体之一的新俗体，即是秦隶，也称佐书，佐吏书写的书体，也可理解“佐”为辅助性的意思，即篆是正体，隶书只是辅佐之书。所以早期的隶书只是篆书的简捷。秦代隶书，云梦秦律简的秦隶是有代表性的。横画已有波磔笔的笔意，撇笔轻捷，捺笔厚重，但提按尚单调，竖画起收笔也较随意，尚无成熟时隶书起收笔的笔法丰富。转折尚是圆转笔势，竖、撇笔的收笔处都是偏左的尖状，但结体从整体看

图126　云梦睡虎地秦墓竹简

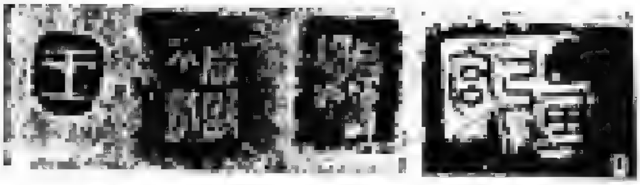


图127　秦陶文

图128　秦陶量
秦诏文

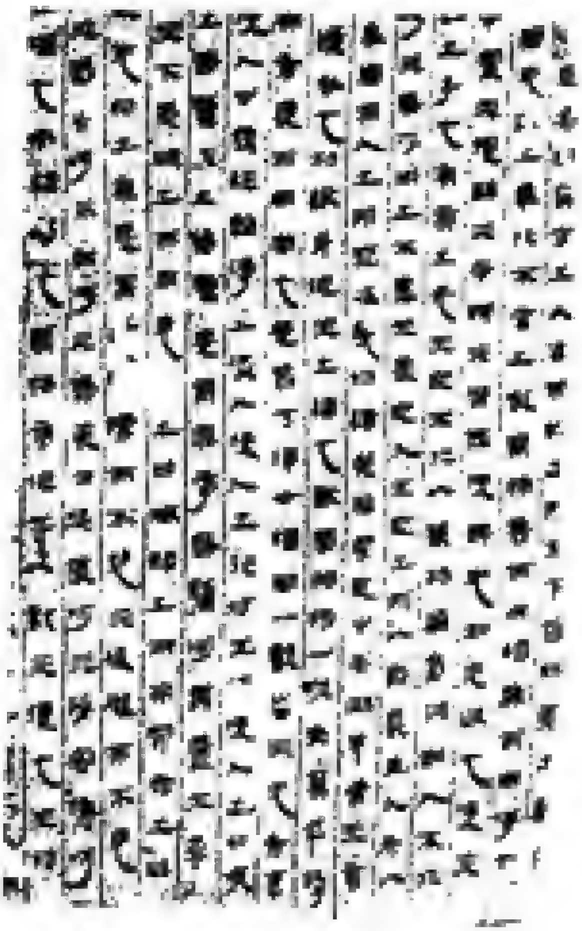


图129　马王堆汉墓《老子》乙本（局部）

已成方形。所以秦隶是隶书处在初期阶段。但作为审美来说，秦律简的隶书具有典雅美，与东汉成熟时期的隶书的风韵是不同的。秦律简是秦人亲笔所书的墨迹，古雅自然，东汉多是石刻，故刀味较重,风格多样。

（二）东汉是隶书的高峰期

汉承秦制，西汉初期实行六书，隶书已成为官书，经过汉初整理推广，出现许多优美隶书作品。康有为在《广艺舟双楫》中说西汉“绝无后汉之隶”，西汉前期的隶书没有发展到后汉时那样成熟是事实，但西汉晚期隶书也已基本成熟，已接近东汉成熟的隶书，因为字体的发展不会因朝廷变化而截然分开、断裂，总是渐变的过程。如果论其艺术、风格水平不如后汉则不尽然。如长沙马王堆汉墓（汉文帝前元十二年，公元前168年）出土的帛书、简牍，虽然尚留有篆书的遗意，但和秦律简相比，这种遗意已少多了，已是隶书的写法，结体也已是扁方形，转折也已方折，横画的波势明显，其中《老子》乙本，字体结构严谨，端正秀丽，取势自然，大小、粗细变化，疏朗明快，赋有书卷气（见图129）。《老子》甲本、《战国策》（见图130),则写的较有草意,自然率意。安徽阜阳汉文帝前元十五年(公元前165）汉简，结体处纵势，波磔分明，撇捺笔收笔重，方圆笔并用，线条均匀，风格古雅，已向成熟隶书发展，这种基本成熟的隶书，虽然体势纵长，那是适应竹简的长条的形制（见图131）。河北定县出土的汉宣帝（公元前73－前49年）时的竹简，已完全摆脱篆书的影响，已是成熟的定型的隶书体，与东汉的碑刻隶书已无不同了，只是石刻和墨迹的区别（见图132）。敦煌出土的“天凤五年简”（公元18年）等以字体论都是成熟的隶体，只是书写水平不同而已（见图133）。可见西汉晚期的隶书已经成熟，如果碑刻盛行，已有可能出现后汉的碑刻隶书了。不过西汉时期物质相对说还不甚丰富，统治者的奢侈之风尚不如后汉，立碑的习俗尚未形成。然而西汉也留下少数刻石，其中如著名的《五凤刻石》，公元前56年立，是汉代最早留下的一块刻石（见图122），也是篆隶的过渡体。全石疏密相间，纵横交错，虚实变化，特别是“年”字竖笔超长的写法，受汉简写法的影响，颇有特色，为后人仿效。《麃孝禹刻石》也是较早的一块刻石，为河平三年（公元前26年）刻，尚有篆字结体遗意（见图134）。又《孟璇残碑》，河平四年（公元前25年）刻，是根据璇死于丙申之岁二月推算出来的。罗振玉考证‘璇”字同‘璚(琼)”字,书风宽博雄伟古穆(见图135)。《莱子侯刻石》是西汉最著名的刻石,天凤三年（公元16年）刻，在山东邹县，杨守敬认为此刻石书风苍劲简质，是汉隶中最古最高的石刻，艺术性强。线条刚劲，收放有序，疏密相间，错落变化，但不适宜初学临习（见图136）。《三老讳字忌日刻石》(见图124),石在杭州西泠印社,隶书,线条简直刚硬,结体自然随意,古朴肃穆。《鄐君开通褒斜道刻石》，永平六年（公元63年）刻，原刻在岩石壁上，现已移至汉中博物馆。由于石质坚硬，线条细瘦，结体大小、长短、宽窄不一，形成满盘布局，但因线条细硬，所留空白多，故又显得空灵，结字古拙，章法奇特，风格有趣，但不宜初学（见图137）。

从西汉时期的竹简和刻石的隶书看，由于两者书写工具、材料不同，在结体、笔法、风格方面都有各自特点。简书在狭窄的长条竹木片上用毛笔书写，决定了书写和书体的某些特点。书写水平也有高低之分，如写简册、文献的书者一般水平较高，字体恭正，格调典雅，属上品；而敦煌等西北地区出土的一般属于下级军吏所书公务、生活的简牍，书写水平就不那么高，当然也有写得很好的。西汉时期简牍书的特点：一是早期简牍隶书，在结体、笔法上还留有篆书的遗意，晚期的隶书才摆脱这种情况，成为成熟的隶书体。二是简牍隶书一般都有倚侧取势，或左高右低，或右高左低，用笔或撇笔重，或捺笔重，横画则或起笔轻收笔重，或起笔重收笔轻，已有明显的波势或蚕头燕尾，竖笔往往出现超长的笔画。章法字距较大，显示舒松的布局，也有字距紧密的。而西汉刻石则变化比较丰富，早

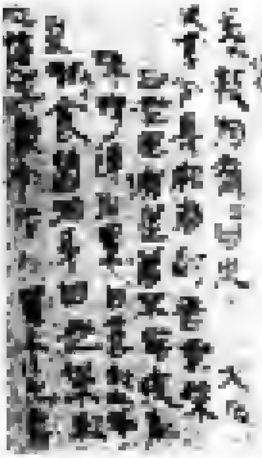


图 130　马王堆汉墓
[illegible]

▲　图 131　安徽阜阳汉简

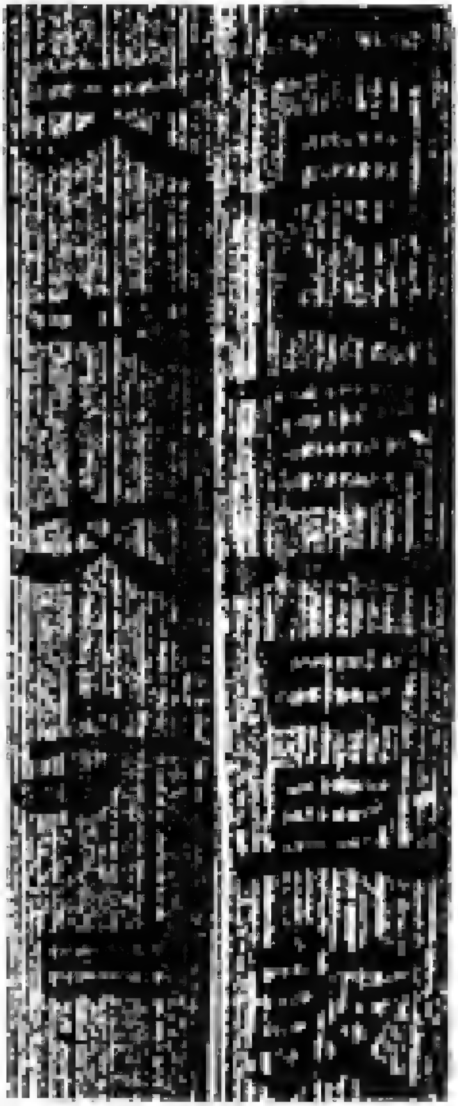


图 132　郑[illegible] ▶

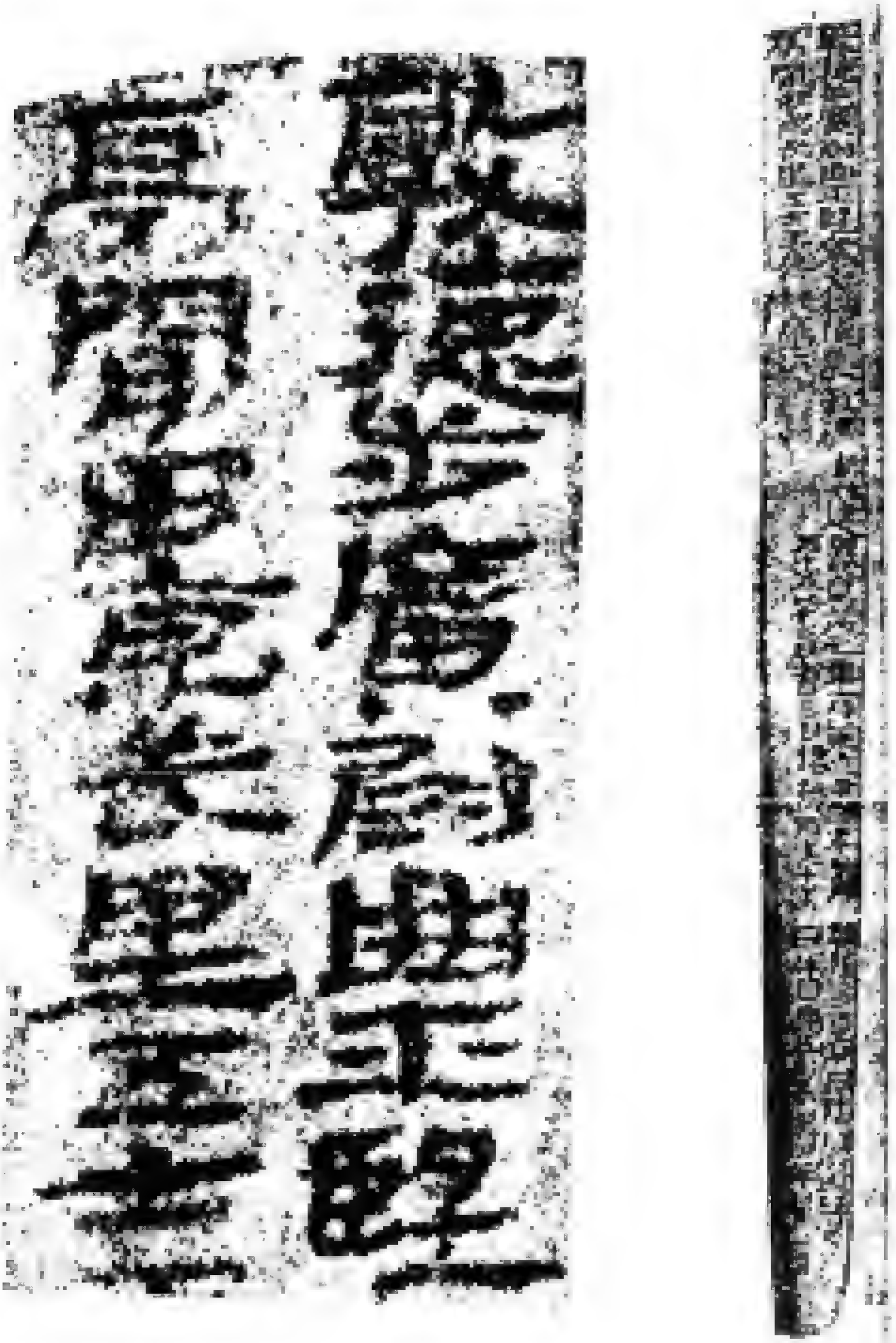


图 133 敦煌出土的西汉简书

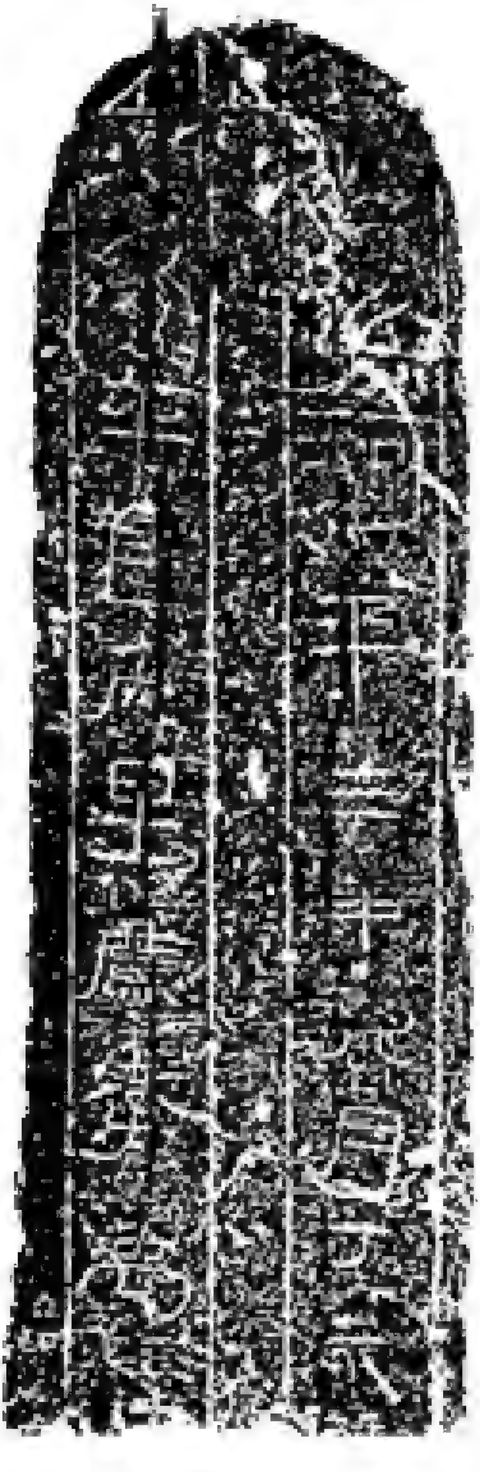


图134 麃孝禹刻石

图 135 [illegible]（局部）

图 136 [illegible]

期也有篆书遗意，但不多，大小、纵横变化，结体随自然结体，转折方圆笔共用，线条较匀称，无简牍中隶书的笔画轻重变化悬殊，具有明显的刀味，这就是西汉时期隶书的概况。

东汉是隶书的高峰期。那时虽然有纸了，但质量、数量都远不能满足社会需要，除了简牍以外，东汉碑刻所留存隶书成为主要的资料。《文心雕龙》说：“ 自后汉以来，碑碣云起”，纪功述德的风气盛行。所谓碑，指长方形的条石，分碑额、碑身、碑座。碑上所刻文字称碑志，其序为传，其文称铭，有碑阳碑阴之分，两侧为碑侧。立于墓道称神道碑，埋于墓里称墓志，或称墓志铭、圹铭。圆顶的石碑称碣。东汉留存下来的碑碣数量很大，隶书风格丰富多采，有的秀丽多姿，有的粗犷厚重，笔法多样，所以清代王澍在《虚舟题跋》中说：“ 隶书以汉为极，每碑各出一奇，莫有同者”。东汉时期留存下来的碑刻据不完全统计约170余种，现分类简介如下：

第一类，雄强博大，浑厚古朴。此类碑刻的书法，结体宽博，笔画厚重，笔力雄强，布局茂密，气势磅礴，古朴有趣。如《祀三公山碑》，元初四年（公元117）立，（见图138）是东汉时期最早的一块碑，书体多直线，但有篆书萦带笔意，运笔自由，尚处于篆隶过渡阶段，气格博大，雄伟古朴。但不适宜初学。《封龙山碑》（见图139），立于延熹七年（公元164），是河北元氏县五大名碑之一，是成熟的隶书

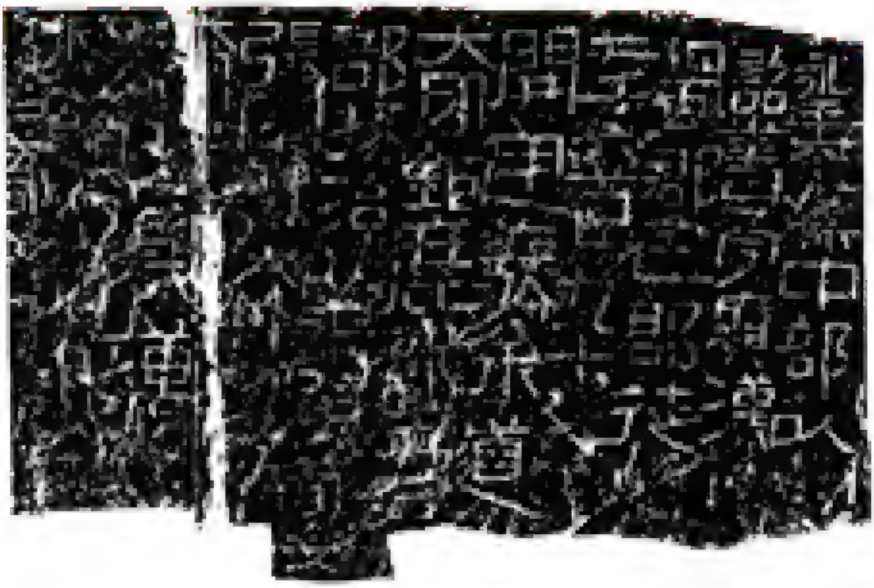


图137 鄐君开通褒斜道刻石（局部）

图138 祀三公山碑

体。结体宽博优美，线条平直，波磔明显，笔力遒劲挺拔，撇笔飘逸，捺笔厚重，章法茂密中有疏朗，风格雄强中有秀逸，是隶书成熟早期的代表作。《嵩高庙求雨铭》，刻于熹平四年（公元175），为堂谿典求雨而刻，堂是《熹平石经》厘正和书写人之一，石经有部分与此铭书风一致，是名家手笔，线条平直，结体严谨，笔力强劲，竖画厚重，章法丰满，但少韵致（见图140）。《衡方碑》立于建宁元年（公元168），在山东济宁市，记守卫宫门卫尉卿衡方生平事迹，用笔平正强劲，波磔飘洒自然，特别是碑额题字，方圆结合，极有趣味，刚柔并济，伸展舒畅，曲直自如，错落有致（见图141）。《西狭颂》刻于建宁四年（公元171），记修治西狭险道纪文，在甘肃成县。刻有“从史位，下办仇静字汉德书文”的题名，汉碑少有题名，这是其中之一。结体宽博，笔画挺拔舒展，章法疏朗错落，书风雄劲古穆，气势宏大（见图142）。《郙阁颂》，摩崖刻石，建宁五年（公元172）刻，在陕西略阳县，颇似《西狭颂》，方正沉雄，古朴厚重。康有为在《广艺舟双楫》中说“：吾常爱《郙阁颂》结体茂密，汉末已渺，后世无知者，惟平原（颜真卿）章法结体独有遗意。”说似《西狭颂》，但两者比较，也大有差别，前者挺拔远胜此碑（见图143）。《鲁峻碑》立于熹平二年（公元173），在济宁市博物馆，雄伟丰腴，劲拔古雅，然而损毁严重

图139 封龙山碑

图140 嵩高灵庙碑

（见图144）。《樊敏碑》建安十年（公元205）立，宋后碑佚，清道光重现四川，但系重刻本。结体宽博雄强，古朴浑穆。（见图145）

第二类，方正端直，劲健峻拔。此类碑刻的结体虽有大小错落，但总的方正劲直，笔画挺拔，以方笔或方圆并用为主，起收笔劲利峻爽，圭角森严，风骨凌厉朴茂。如《张迁碑》，立于中平三年（公元186)。据考证碑文中“既、且”两字系“暨”字之误，又按帖本第十二页“东勒九夷，荒远既殯”，“殯”(殡)字应是“濱”(滨)字才通，又文中“有张是辅汉卅载”句，“是”应“氏”字，翁方纲认为是后人立碑时因撰者、书者轻率造成的错误，认为书法“古直苍浑”，“端直朴茂”。是碑书法水平较高，结体善于变化，笔法丰满，章法虚实错落(见图146)。《乙瑛碑》，立于永兴元年(公元153),在曲阜碑林，是汉名碑之一。结体严谨，收放适度，纵横协调，笔画劲直，线条平正，转折奇变，“口”字成偏斜角，赋有装饰趣味，挺健华丽，是学书者的重要范本，适宜于初学隶书。何绍基《分隶偶成》说：“朴翔捷出，开后来隽利一门，然肃穆之气自在”。清方朔跋云“《乙瑛》立于永兴元年，在三碑(另指韩勑、史晨两碑)为最先，而字的方正沉厚，亦足以称宗庙之美，百官之富。王蒻林太史谓雄古，翁覃溪阁学谓骨肉匀适，情文流畅，汉隶之最可师法者，不虚也”(见图147)。《鲜于璜碑》刻于延熹八年(公元165),现存天津文管会。结体严紧中能宽绰，任其纵横大小，自然取势，协调一致，体态庄重，笔画浑厚，转折斩钉截铁，遒劲挺拔，凝重中时出奇趣，尤其碑阴，结体奇变，错落有致，更赋奇趣。整饰端庄可学碑阳，

圖 141 衡方碑（局部）與碑額

◀ 圖142 [illegible]

▼ 圖143 [illegible]

圖 144 曹全碑（局部）▶

▼ 圖 145 曹全碑（局部）

▲ 圖146　張遷碑[局部]

◀ 圖147　乙瑛碑[局部]

奇趣变化可学碑阴(见图148、149)。《张寿碑》,立于建宁元年(公元168),原在山东城武县。清方朔认为此碑“字体遒紧方整，起笔作势皆可法，与《武荣碑》的碑额相似，汉隶中之妙品也。”据传邓石如三十岁以后学此碑，日日临写，才得其趣。杨守敬认为“书法开北魏楷书先路，要自古雅。”结体紧密中放纵，收放鲜明，富有姿态，时出奇变，笔画方峻，其钩笔甚似魏碑体中的方笔。其结体放纵，歪斜长短皆成趣，在不正中求正，手段与图194、195的“二爨”有异曲同功之妙（见图150）。《礼器碑》立于永寿二年（公元156），在曲阜碑林，是汉代名碑之一，被评为汉碑第一品。四面环刻，清王澍称有“五节八变”之妙。说第一节第一变是碑文的“序”，笔力劲挺，力在画外，姿态秀美；第二节第二变为铭文，纤劲秀丽，清超绝尘；第三变为韩勒题名，笔法飘逸，波捺如韭叶；第四变为韩勒后八人题名，风韵曲雅，清圆超妙，自然生动；第三节第五变为碑阴八人题名，韵味甜美，更为自然飘动，天真烂漫，行文左右错列而不离中心线，妙趣无穷；第四节第六变为碑的左侧，笔致纵绝，别开生面，清劲超越，放纵而不离规矩；第七变为碑的右侧，兴味甜足，清秀劲挺；第五节第八变为后增提名部分，字体斜侧，笔法自然，别有妙趣。翁方纲认为是七人所书。王澍说：“隶法以汉为极，每碑各出一奇，莫有同者。而此碑尤为奇绝，瘦劲如铁，变化若龙，一字一奇，不可端倪”（《虚舟题跋》）。杨守敬也认为：“汉隶如《开通褒斜道》、《杨君石门颂》之类,以性情胜也,《景君》、《鲁峻》、《封龙山》之类,以形质胜者也，兼之者惟此碑，复而论之，寓奇险于平正，寓疏秀于严密，所以难也”。难在情趣和法度之统一，能相互融合，故此学者必须注意两者的关系，善于观察其结合点，如果只注重法度，则易于呆板；如果只注意情趣，则易于潦草，如果能得两者，则能得此碑之精髓（见图151、152）。《孔宙碑》，立于延熹七年（公元164）。孔宙为孔子十九世孙，孔融之父，是泰山郡治安官，碑在曲阜碑林，是汉碑中名碑之一。杨守敬认为书法“波撇并出，八分正宗”，“无一字不飞动，仍无一字不规矩”。朱竹坨也认为“书法纵逸飞动,神趣高妙”,更有说它“规矩整齐,一笔不苟,而姿态却自横溢,有《卒史》之雄健而去其板滞,化《韩勑》之方辐而有其清真。”康有为认为此碑“碑阴笔意深，昔人以为如蛰虫盘屈。”可见其书法高深，字字韵味甜足，精彩动人，又不离法度，适合初学者（见图153）。《郑固碑》，延熹元年(公元158)立,在山东济宁市。清万经评说此碑“笔法坚劲”,杨守敬称“是碑古健雅洁,在汉隶亦称杰作,尤少积气,《礼器》之雅也”。翁方纲认为其“密理纵横兼之,此古隶第一”。笔画放纵而有姿态,结构严密而符合法度，适合做范本，但学习时既要注意严密法度，更要注意灵动恣致之处（见图154)。《韩仁铭》,立于熹平四年(公元175),原在河南荥阳县。杨守敬认为此碑“清劲秀逸,无一笔尘俗气，品格当在《百石卒史》之上。其碑额篆书九字，其结构随字自然结体，纵横体势，变能统一，行间茂密,与碑文为同一人书,可称双绝”。避免俗气,可学此碑(见图155)。《校官碑》,光和四年(公元181）立，在江苏溧阳孔庙。清方朔认为此碑“字体方正淳古，有西京篆初变隶风范。东京中惟《衡方》、《张迁》二碑如其结构。”杨守敬跋云“方正古厚,已导《孔羡碑》之先路,但此浑厚,彼峭厉耳”(见图156)。《夏承碑》,建宁三年(公元170)立,原在河北永年,久佚。清王澍认为“此碑字特奇丽,有妙必臻，无法不具。汉碑之存于今者唯此绝异，然汉人浑朴沉劲之气，于斯雕刻已尽，学之不已便不免堕入恶道，学者观此，当知古人有此奇境，却不可用此奇法”。明王世贞跋云：“其隶法时时有篆籀笔，与钟（繇）、梁（鹄）诸公小异而骨气洞达，精彩飞动。”可见此碑有早期篆变隶的笔意，笔画圆转，用笔奇丽，但少规正，不宜初学，学则易落斜路恶道（见图157）。

第三类，法度森严，秀丽多姿。重法度，重规范，或纤劲有力，或秀丽姿致，奇姿多态但都在规范中变化。如《曹全碑》，中平二年（公元185）立，在西安碑林。对此碑，历来评价很高。如清万经说它“秀美飞动,不束缚,不驰骤,洵神品也。”孙退谷认为“字法遒秀逸致,翩翩与《礼器碑》前后辉映,汉石中至宝也。”杨守敬跋说“前人多称其分法之佳至以之比《韩勑》、《娄寿》,恐非其伦。常以质之孺

◀ 圖148 [illegible]

▼ 圖149 [illegible]

▶圖150 後漢磚（局部）

圖152 孔羨碑五言八首單字例

圖151 孔羨碑〔局部〕

◀圖153 孔宙碑(局部)

▼圖154 [illegible]碑(局部)

◀圖155　韓仁銘（局部）

▼圖156　校官碑（局部）

图 157 夏承碑（局部）

初。孺初曰： 分书之有《曹全》，犹真，行之有赵(孟頫)、董(其昌)’ 。可谓知言。”此碑结体严谨收敛，甚有规矩法度，笔画伸展而有姿致，秀美遒逸(见图111)。《史晨碑》，两面刻，前碑立于建宁二年(公

图158 史晨碑前碑（局部）

元169），后碑立于建宁元年（公元168），在曲阜碑林。以书风论，两碑似一人书，是汉隶代表作之一。法度森严，刻工精细，但损泐严重，乾隆时曾洗碑、提升过碑身，建国后又提升过。故拓本有卅五字和卅六字之别。清万经《分隶偶存》说此碑“修饬紧密，矩度森然，如程不识之师，步伍整齐，凛凛不可犯。”方朔跋云：“书法则肃括宏深，沈古遒厚，结构与意度皆备，洵为庙堂之品，八分正宗也。”杨守敬《平碑记》云：“昔人谓汉隶不皆佳，而一种古厚之气不可及，此种是也。”其书法具有典型、肃穆，学此碑不会走斜路，但要注意勿拘束(见图158、159)。《熹平石经》，刻于熹平四年至光和六年（公元175－183），包括《易经》、《尚书》、《诗经》、《礼记》、《春秋》、《公羊传》、《论语》等内容。东汉灵帝时，由堂谿典、杨赐、马日磾等文人对五经文字正定后奏请朝廷批准，立于太学前。因熹平年间刻立,故称《熹平石经》。《后汉书》曾误记为三体，与曹魏《正始石经》混同。到宋时赵明诚才辨别。此石经传为蔡邕书，其实是和堂谿典等多人所书。此石经书法应规入矩，讲究法度，结构紧密，收放有度，运笔从容，但行笔造型比前成熟代表作已有变化，如出现折刀头的用笔。已趋向后期的风格（见图160、161)。《华山碑》，延熹八年(公元165)立，原在陕西华阴县西岳庙中，明代毁于地震。末行有“郭香察书”，有谓书者，也有谓郭香者“察书”也。清朱彝尊评说“汉隶凡三种，一种方整，一种流丽，一种奇古。惟延熹华岳碑正变乖合，靡所不有，兼三者之长，当为汉隶第一品。”此碑结体严谨，收放、疏密、粗细变化适度，运笔沉稳，笔力遒劲，笔法细腻灵动，古朴中有流丽，方整中有秀巧(见图162)。《张景碑》立于延熹二年(公元159)，书风近似《韩仁铭》，潇洒秀雅，雄强气魄差于《封龙山》，结体紧密，布局匀称，线条秀逸，富于神采，学习时要精细（见图163）。《孔彪碑》，建宁四年(公元171)立，在曲阜碑林。清孙承泽跋此碑说“书法娟美，开钟元常法门矣。”杨守敬跋云“碑字甚小，亦剥落最甚，然笔画精劲，结构谨严，当为颜鲁公所祖。”李瑞清跋云“此碑用笔沉着飘逸，大得计白当黑之妙，直与刘熊抗衡，学者得此可以尽化板刻，脱尽凡骨矣”（见图164)。《汉朝侯小子碑》，西安出土，无年月。秦文锦跋文称“书体在《孔宙》、《史晨》之间，逊其浑厚而劲利过之，亦妙刻也。”结体严紧，运笔爽利，笔画利索，意态文雅(见图165)。《杨叔恭残碑》，建宁四年(公元171)立。清方朔评论说“书法古雅秀挺，有合《韩勑》、《史晨》二家意思。碑侧题名则跌宕疏秀，不拘故常，亦不异《韩勑碑》阴、《史晨碑》末，可宝也”。杨守敬、康有为也都认为此碑书法古雅端正，碑侧则纵肆姿意(见图166)。《子游残石》，元初二年(公元115)立，现存河南安阳市文化馆。康有为认为《子游残石》有拙厚之形而气态浓深，笔颇而骏，殆《张黑女碑》所从出也。”结体横扁，纵横自然，笔画厚拙而骏利，风格挺峻（见图167）。

圖 [illegible]

图 160　熹平石经《[illegible]》(局部)

图 161　熹平石经《[illegible]》(局部)

◀图 162 张迁碑（局部）

▼图 163 [illegible]（局部）

图 164 [illegible]（局部）

图 165 汉[illegible]小子碑（局部）

图 166　[illegible]（局部）

图 167　子游残石（局部）

图168 石门颂（局部）

图169 杨淮表记（局部）

第四类，舒展峻拔，飘逸洒脱。此类书体结构舒展，自然率意，笔画方折峭拔，纤劲飘拂，笔势放纵。如《石门颂》亦称《杨孟文颂》，摩崖类隶书，建和二年（公元148）刻，原在陕西褒城县褒斜谷石门崖，现移至汉中博物馆。书体宽博舒展，气势宏大，用笔圆劲自然，含蓄蕴藉，挥洒自如，奇趣跌宕，独具风格，被誉称为“隶中草书”。《金石萃编》著者王昶称：“是刻书体劲挺有姿致，与《开通褒斜道》摩崖隶书字疏密不齐者，各具深处，推为东汉人杰作。”杨守敬说：“其行笔如野鹤闲鸥，飘飘欲仙，六朝毓秀一派皆从此出。”清张祖翼说：“三百年来习汉碑者不知凡几，竟无人学《石门颂》者，盖其雄厚奔放之气，胆怯者不敢学，力弱者不能学也。”此刻写法颇为特殊，既是隶书结体笔法，而行笔却具草情，“命”等下垂超长之笔是刻石罕见之笔。其结体收放变幻莫测，时出奇趣，潇洒飘逸，天趣盎然。用笔柔中有刚，含蓄蕴藉，凝滞中挺拔流畅，收敛中能放纵。学此碑需要有一定基础后才可学（见图168）。《杨淮表记》，摩崖刻石，在陕西褒城石门西壁。书法与《石门颂》相伯仲，康有为称为“润泽如玉，出于《石门颂》而又与《石经论语》近，但疏荡过之。”结体错落胜于《石门颂》，隶体草情，天真浪漫，中锋用笔，起收随意，刚硬古拙，不宜初学（见图169）。《阳嘉残碑》，阳嘉二年（公元133）立，结体方正挺劲，古拙天真，线条质直，纤劲有力，可治多肉软骨病（见图170）。《沈府君神道阙》，无年月，在四川达县，左右两阙。康有为认为是“隶中之草”，结体严谨之处收得紧，放时纵情而去，撇捺超长，犹如弯刀，锋锐劲利。笔意爽骏，秀丽飘逸（见图171）。《武荣碑》，无年月，在山东济宁县。额阳文隶书“汉故执金吾丞武君之碑”（见图172）。清万金认为：“额字极秀逸可爱，碑文字拘迫不甚工，逊额远甚。”杨守敬则认为“淳古而峭健，流丽而圆结，汉碑佳品亦分法正宗，不得以字少而忽之。”碑额结体错落而规正，笔画劲丽而秀逸。碑文则较古拙，有淳古之趣（见图173）。

圖 170　陽嘉殘碑（局部）

圖 171　沈府君神道闕石刻

圖172　武榮碑額

圖173　武榮碑（局部）

（三）三国、西晋时期的隶书

隶书经过东汉时期发展到高峰后，到三国魏晋以后就逐步起变化。这时期的楷、行、草书已日渐成熟，特别是行、草书，在实用中已逐步代替隶书。如草书，东汉光和（公元178－184）时人赵壹在《非草书》中说草书“ 乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备，征聘不问此意，考绩不课此字，善既不达于政，而拙无损于治。” 说明社会对草书态度认为毫无社会价值。可是到了西晋，卫恒在他的《四体书势》一文中已完全不一样了，他说：“ 草书之法，盖又简略，应时谕指，用于卒迫，兼功并用，爱日省力，纯俭之变，岂必古式。” 只经过百余年，社会对草书的态度和草书的价值已大变，草书已成“ 应时谕指”、“ 兼功并用” 的书体了。又如楷书，到三国曹魏时的钟繇已写出《宣示表》那样的楷书了。所以隶体的日渐衰落就是自然的了，是字体随着社会发展的必然趋势。从书体本身发展看，东汉时已达“ 每碑各出一奇” 的高度，不可能长久地保持这种盛况，总是要转化发展。隶字作为文字的社会功能方面，东汉以后已基本或者说已逐渐完成它的历史作用，已被楷、行、草体所代替，虽然它是逐渐的过程。但是隶书作为一种字体还存在，作为书法艺术的一种书体还有它的魅力，还要长期继续下去。

在学习隶书中经常会遇到“ 八分书” 的说法，究竟什么是八分书，历史上有多种说法。卫恒在《四体书势》说：“ 隶书者，篆之捷。上谷王次仲始作楷法，至灵帝好书，时多能者，而师宜官为最。” 又说：“ 鹄弟子毛弘教于秘书，今八分皆弘之法。” 又唐代张怀瓘《书断》引王愔的话说：“ 次仲以古书方广，少波势。建初中，以隶草作楷法，字方八分，言有楷模。” 这两段话的意思是，隶书是篆书之简捷写法，王次仲把隶书写成规范化，在灵帝时多能书者，写的最好是师宜官，他的弟子梁鹄和梁的弟子毛弘写八分书。所谓八分书是隶书的一种写法，少波势。在篆书隶化的过程中，如秦时始皇陵刑徒砖中的“ 里” 字等，由于刻砖难刻波势，只能刻出无波势的直画，极像后来的楷书，王次仲等就采用民间这类新俗体加以整理，“ 字方八分，言有楷法。” 启功先生在《古字体论稿》中论及八分书时说：“ 其笔画更轻便，例如汉碑中字横画下笔处下垂的顿势，所谓‘ 蚕头’ ，收笔处上仰的捺脚样子，所谓‘ 燕尾’ 都没有了。这种新俗体盛行以后，为了区别‘ 蚕头燕尾’ 的原隶体，故取名八分书，即八成古体或雅体的意思。” 这种没有波磔的隶书的发展，就逐步变成如钟繇《宣示表》那样的新俗体楷书了。

这时期的隶书，初期沿习汉隶，有很明显的波磔笔的隶书，后来变成如杨守敬所说的折刀头的写法,以至出现后来如《谷朗碑》那样近似楷书的隶书。如《受禅碑》、《公卿上尊号奏》,两碑立于三国魏黄初元年(公元220)。传为钟繇和梁鹄书,但无确据。康有为在《广艺舟双楫》中说“:《尊号》、《受禅》分属钟(繇)、卫(觊)。”此两刻书风相近,结体方正,笔画劲利。杨守敬在《书学迩言》中说“:《上尊号》、《受禅表》下笔如折刀头,风骨凌厉,遂为六朝真书之祖,学八分书者,从之入手,绝少流弊。”胡小石也在《书艺略论》中说：“ 二刻书体，皆肃括方严，骨气洞达，波挑俯彻，如翚斯飞，出入分明，有‘ 八角垂芒’ 之妙”。学此两刻无软骨之弊(见图174、175)。《孔羡碑》,黄初元年(公元200)立,在山东曲阜碑林。康有为说“:昔人评其书有‘ 龙震虎威,气雄力厚,魏刻之冠。’ ”其书与《上尊号》一致,古质遒劲,气势雄强,笔画呈折刀头,质朴厚重(见图176)。《黄初残石》,黄初五年(公元224)立。在陕西郃阳县。与《上尊号》等书风属另一种，纯美秀丽，《金石补录》评论说：其书“ 高妙醇朴，书体酷似《酸枣令》,他碑未及也。”书风娟美纯朴(见图177)。《曹真残碑》,立碑年月已泐。曹真死于太和五年(公元231)三月,立碑当离此不久。现藏故宫博物院。杨守敬评其书说“:分法与《王基碑》同”结体宽博,笔法强劲中飘逸,有较强装饰味(见图178)。《范式碑》,三国魏青龙三年(公元235)立,在山东济宁。翁方纲评其书法说：“ 是碑于劲利之中出以淳朴，而顿挫节制，神彩焕发，实出汉末皇象、梁鹄诸

▲图174　魏受禅碑(局部)

◀图175　魏上尊号碑(局部)

◄图 176 孔羡碑（局部）

图 177 曹朝残石

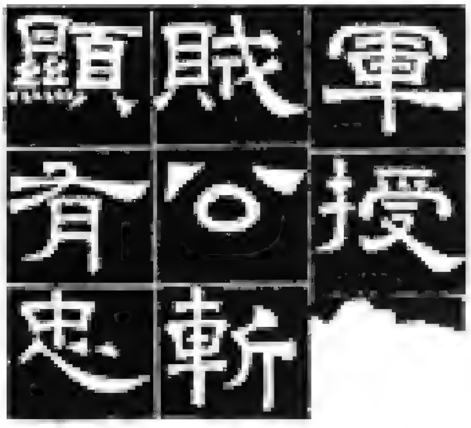


图 178 曹真残碑

家之上”（见图179）。《正始石经》，无年月，但《魏书· 江式传》、《晋书· 卫恒传》记载立于三国正始年间（公元240～249），石早佚。原在洛阳。清光绪年间曾出土《尚书· 君奭篇》残石，后又有《无逸· 君奭》残片、《春秋· 僖公· 文公》残石等出土。分古文、小篆、隶书三体蝉联书刻。书体精美工整，是当时官方标准写法（见图180）。《王基碑》景元二年（公元261）立，在河南洛阳。书法与《曹真碑》相似，流美过之（见图181）。《张君残碑》，无年月，藏故宫博物院。吴士鉴跋云“：观其字体峻整，已开《任城孙夫人碑》之先河，为魏刻无疑”。严峻方折，雄强劲利（见图182）。《谷朗碑》，三国吴凤凰元年（公元272）立，此少数吴碑之一。隶楷过渡体。属隶书。康有为称其书古厚，为真楷之极（见图183）。《任城孙夫人碑》，据考证为西晋泰始八年（公元272）立，在山东任城县。清代严可均评其书点画严整，颇似《范式碑》笔意。包世臣说“：《孙夫人碑》是《孔羡》法嗣，开笔沉着不减而体稍疏隽”（见图184）。《龙兴皇帝三临辟雍碑》，西晋咸宁四年（公元278）立。罗振玉认为此碑为晋碑之冠。结体伸展，起收笔厚重方折，峻利雄强，气宇昂扬（见图185）。《吕望碑》，西晋太康十年（公元289）立，穆子容书，在河南汲县孔庙。清钱大昕认为此碑‘字画颇古雅，不似东魏的率意”；“其虽峻逸殊科，而皆曲折顿宕，姿致天成”

圖 179 [illegible]

圖 180 正始石經 [illegible]

追位司空贈
積懷元勳之
墓光來裔
素昭乖物則
息升此順道
降

图 183 [illegible]（局部）

图 184 [illegible]（局部）

（见图186）。《郭槐墓志》，晋元康六年立（公元296），结体处纵势，点画夸张，华丽俊逸（见图187）。《左棻墓志》，永康元年（公元300）立，河南偃师蔡庄出土。书法强劲峻拔，笔画如刀砍（见图188）。《荀岳墓志》，永安元年（公元304）立，河南博物馆存。书法结体严谨，笔画精到，峻拔中有秀逸，是晋代佳作（见图189）。《石尠（鲜）墓志》，永嘉元年（公元307）刻，现存于河南博物馆。书法结体精密，大小错落，疏密结合，笔工精到，法度森严（见图190）。《刘韬墓志》无年月，刘为晋人，故证为西晋墓志。书法精熟，劲挺流畅，雄强挺拔（见图191）。

圖185 西晉皇帝三臨辟雍碑(局部)

圖186 [illegible](局部)

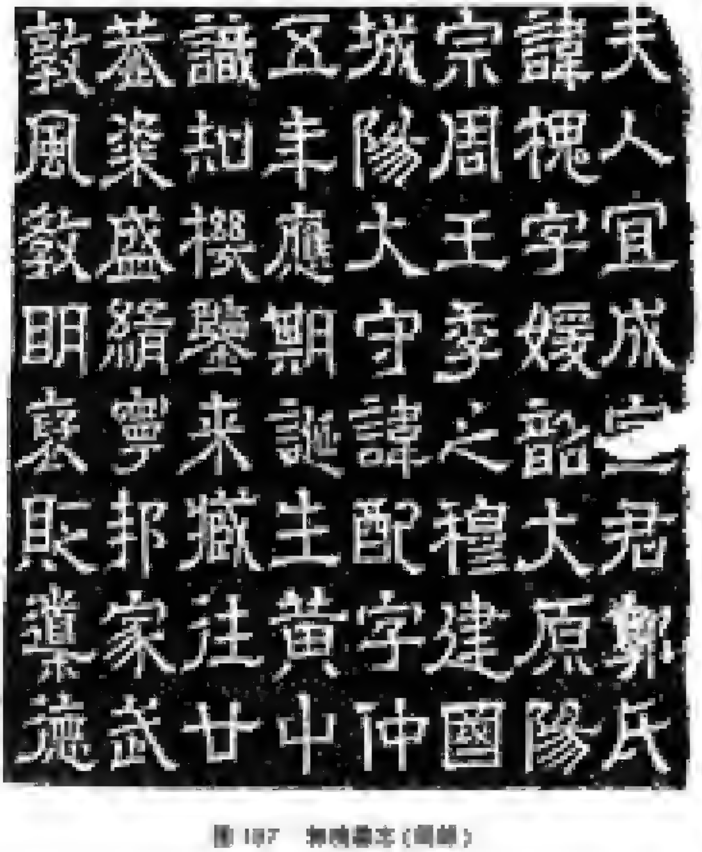
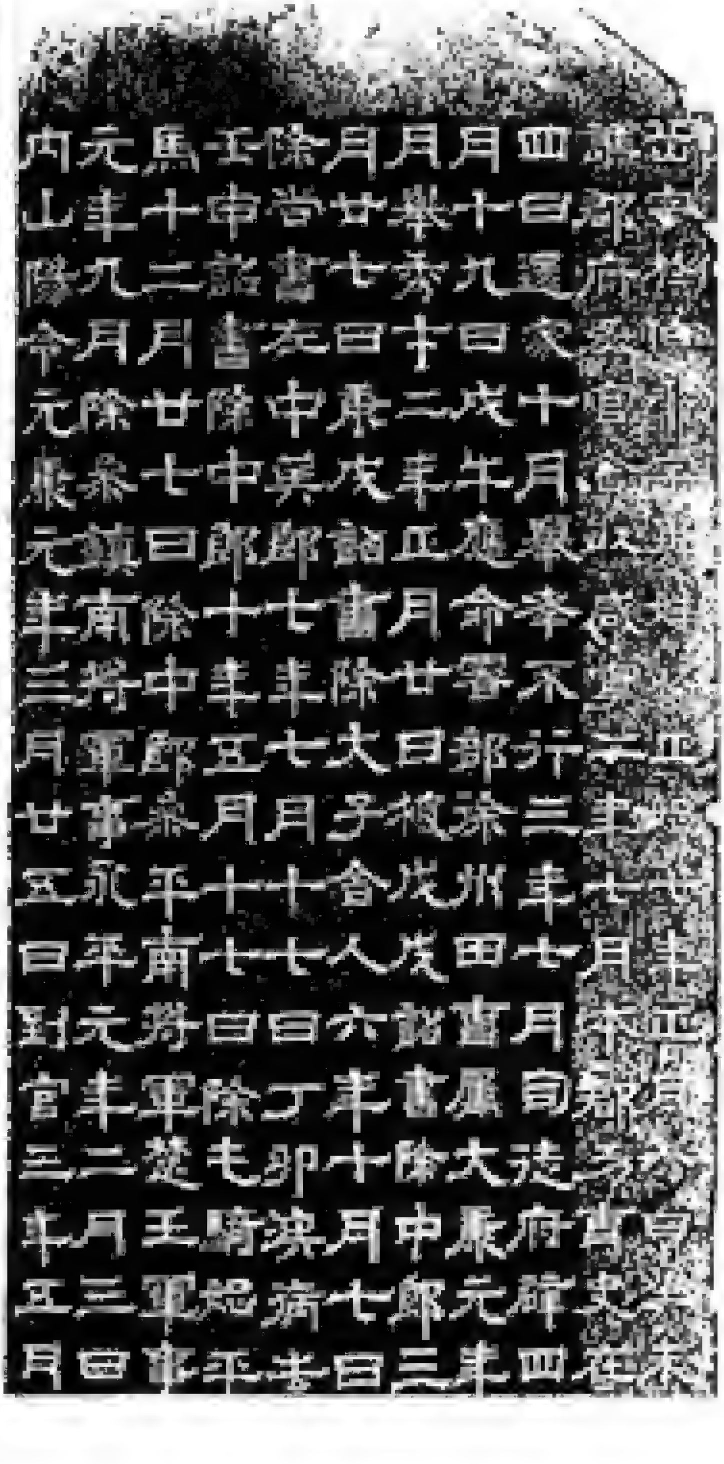


圖187 [illegible]墓志(局部)

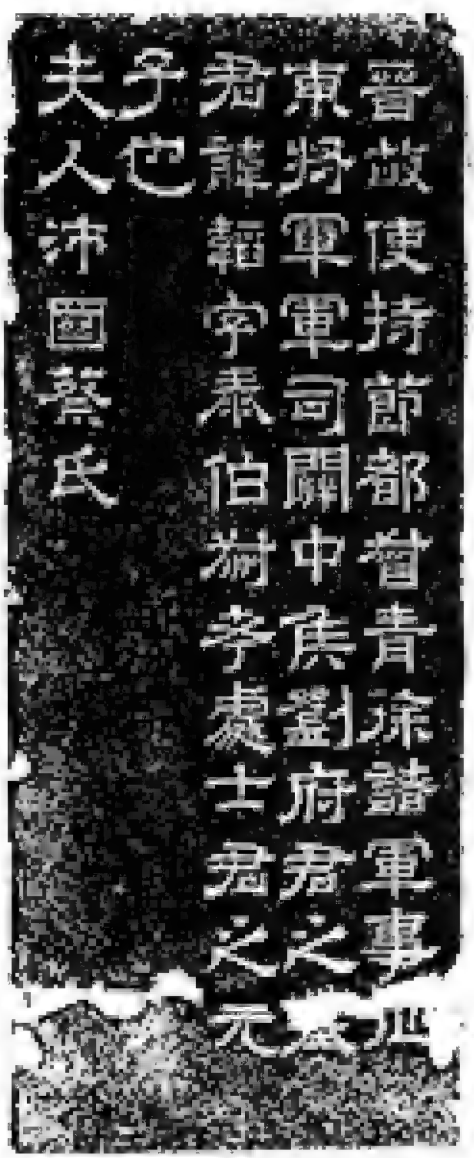
◀圖188 左棻墓志（局部）

▼圖189 [illegible]墓志（局部）



◀圖100　荀岳墓志（局部）

▼圖101　劉韜墓志



（四）东晋、南北朝时期的隶书

这时期的行、草书已经高度成熟，楷书也已日益成熟，如出现王羲之、王献之为首的东晋书家群体，他们至今尚留有许多墨迹足可证明。可是，从民间的文书、写经、墓志铭等看，还是留有隶书的遗意，但是再也不会出现东汉时代那样高度精熟的隶书作品了。如果说这时期还有隶书的话，就只有那种说是隶书又不是原来那种隶书，说是楷书又带有隶意的不成熟的楷书，是一种隶书向楷书的过渡体。这种隶楷结合的书体，形成自己独特的书体和美感。《邓太尉祠碑》，东晋太和二年（公元367）立，在陕西蒲城。对此碑前人有不同看法，赵绍祖在《金石文钞》中说：“前半颇有法度，后半自‘军参事’题名以下极丑恶，似出两人所书。”隆曾祥则说：“隶书略涉放纵，仍不失汉人矩矱，赵氏据以丑恶诋之，非余所知焉。”从碑看，结体紧密，笔画放纵，虽不失隶矩，但已是隶书发展的强弩之末(见图192)。《好大王碑》，据考证为东晋义熙十年(公元414)立。吉林集安县出土。隶书，四面环刻。实际并不是典型的隶体，似隶似楷，在隶楷之间。结体扁方，起收笔方中带圆，无明显波势，方整纯厚，遒古朴茂(见图193)。《爨宝子碑》，东晋义熙元年，(公元405)立，在云南宁城出土。在曲靖一中。结构和用笔来自隶体。康有为说此碑“端朴若古佛之容”，“朴厚古茂，奇姿百出，与《灵庙》、《彦鞫云》皆在隶楷之间，可以考见变体源流。”结体奇变，奇趣横生，浑厚方整，刚劲凝重。但学则很难。笔画、结构易学，但奇趣难掌握(见图194)。《爨龙颜碑》，刘宋大明二年(公元458)立，碑原在云南陆凉州死者墓前。清桂馥认为碑“文为爨道庆作，正法兼用隶法，饶有朴拙之趣。”阮福跋云：“字体方正，在楷隶之间，毕有北魏各碑北派书法。碑文体制古茂，得汉碑遗法，非唐、宋人所及，此乃滇中最古之行，极可宝贵。”范寿铭说“:此碑与《嵩高灵庙碑》同时所树，南北两碑，遥遥耸峙，淳朴之气则《灵庙》为胜，隽逸之姿则《爨碑》为长，盖由分入隶之始，开六朝、唐、宋、元无数法门，魏晋以还，此两碑实书家之鼻祖也。”康有为盛赞“下笔如滚刀刻玉，但是浑美，布势如精工画人，各有意度，当为隶楷极则。”多变不失法度，夸张不离规矩，奇变不亚《宝子》，古朴略逊，隽逸则胜之(见图195)。此路书法的发展，进一步规范化、法度化，就产生像北魏《张猛龙碑》这样的楷体，此碑立于北魏正光三年（公元522），在山东曲阜碑林。康有为在《广艺舟双楫》中称为“精品上”。说它“如周公制礼，事事皆美善”。认为结构精绝，变化无端，是正体变态之宗（见图196）。

（五）隋、唐时期的隶书

隋、唐时期隶书已是强弩之末，虽然墓志当中沿习传统写隶书，但很著名的隶书碑则为稀有。唐代更是楷书甚至行书入碑的多，但也有一些专长隶书的书家，不过其书体已无汉隶那样正宗，更少雄强和多变的时代气息。这当然是时代变化了，同时也是字体自身的发展规律的结果。从字体发展由繁到简便于书写的实用规律看，隶书写来毕竟费时费事，故已成古体，而行、草、楷书，特别是楷书如同隶书在汉代一样，在隋、唐之际已高度成熟。近人马宗霍在《书林藻鉴》“叙论”中说：“自魏晋讫于南北朝，流传书迹，以真行草为大宗，篆成绝响，八分亦下坠如缕，隶书之称，或与真混，或与八分混，久已不复别出矣!惟各体皆有名家。”韩择木、蔡有邻、李潮、史惟则四人成为唐分书‘工者四家”，“结体、运笔皆大变汉法”，加上徐浩、玄宗李隆基也善八分书，也就如此而已。隋代的如《太平寺碑》，隶书，开皇元年（公元581）立。此碑书法结体方正带纵势，用笔方折刚硬，线条纤劲，与唐代褚遂良《伊阙佛龛碑》相近似，华艳方硬（见图197）。与此碑风格相近的还有《沣水桥记》，据考证为开皇十六年（公元596）前刻，在河北南和县。结体方整处纵长，笔画纤细中带飘逸（见图198）。

图 192　邓太尉祠碑(局部)

图 193　好大王碑(局部)

图 104　爨宝子碑（局部）

图 105　爨龙颜碑（局部）

泣西情深假使
更世
異令德
既傾乾覆唯侍坤
慈冬溫夏凊

图 197 太平寺碑（局部）

图 198 洋水碑记（局部）

唐代徐浩是著名隶书家，他书《嵩阳观记》是有代表性的作品。唐天宝三年（公元744）刻，李林甫撰文，在河南登封嵩阳书院。徐浩字季海，越州（今浙江绍兴）人，官至中书舍人，诏令皆出其手。《旧唐书· 本传》称他“工草隶,又工楷隶”,又说“始,浩父峤子善书,以法授浩,益工,尝书四十二幅屏,八体皆备,世状其法曰 怒猊抉石,渴骥奔泉。”颇受历代书家好评。《说嵩》称“惟是碑为徐定公浩古隶，笔法遒雅，姿态横生，法遒理整，无一懈笔”。明王世贞评论说：“徐浩古隶与帝（玄宗李隆基)隶法绝相类。”清王澍在《虚舟题跋》中说“唐人隶书之盛无如季海,隶书之工,亦无季海。”(见图199）。唐代另一名家史惟则也善隶书专名。史惟则书《大智禅师碑》，立于唐开元二十四年（公元736),在西安碑林。对他的书法,历来有许多评论。《吕总续书评》说“惟则八分书,如雁足印沙,深渊鱼跃。”宋《集古录》说“唐世分隶,名家者四人而已,韩择木、蔡有邻、李潮及惟则也。”赵明诚《金石录》云“惟则八分书,字画工妙可喜。”《书小史》也说“惟则工八分,颇近钟(繇)书,发笔方广,字形骏美,亦为时所重。”《书史会要》则说他‘如王公大人,进退有度。”明王世贞说“惟则《大智禅师碑》行笔绝类《泰山铭》,而缜密过之。”赵子涵《石墨镌华》则批评说“:瘦而少态。”而《金石存》则反驳说此碑“老劲庄严，此书骨力参以和缓之致。乃赵子涵反谓瘦而少态，何也！”看来后者所说公允，此碑书法庄重而有力，方整而严峻，结体严紧，笔法灵动，确是唐代名作（见图200）。唐玄宗李隆基的隶书肥厚而健挺，他写的《石台孝经》，天宝四年（公元745）刻，自己撰序，注并书，现在西安碑林。《旧唐书· 本纪》称“开元应乾,神武聪明,风骨巨丽,碑牌峥嵘,思如泉而吐风,笔为海而吞鲸。”《古今法书苑》云“唐明皇工八分,章草,丰茂英特。”明王世贞在《弇州仙人稿》称其书‘丰妍匀适,与《泰山铭》同”(见图201)。

▲ 图199 徐浩《嵩阳观记》碑（局部）

▶圖200 史惟則《大智禪師碑》(局部)

圖201 李隆基《石台孝經》(局部)

（六）宋、元、明时期的隶书

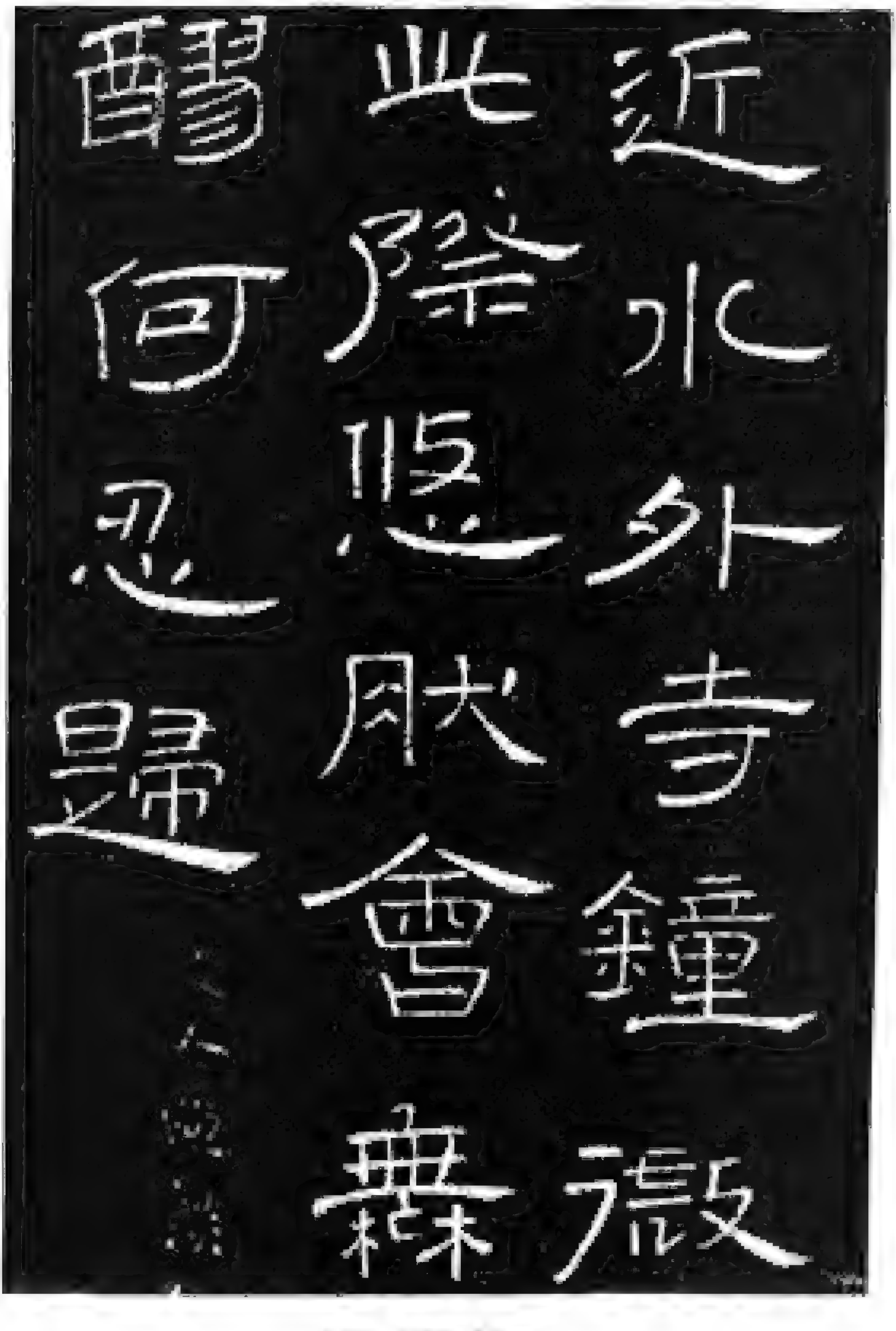
五代时间短，且战乱不止，政局动荡，书家中除杨凝式，无可称者。宋、元、明三代，包括辽、金，书家大都重楷、行、草书，有的也写隶书，但少有专长。如宋初的徐铉长篆书，李建中专行书，但两家亦写隶书，只是“亦工”而已。李宗谔“工隶书”，但不以书家著称。在宋一代，大概如此。元代赵孟頫提倡复古，《元史·本传》称“孟頫篆、籀、分、隶、真、行、草无不冠绝古今。”隶书稍可观。虞集被《书史会要》称为“古隶为当代第一。”《元史·本传》称泰不华“善篆隶，温润遒劲。”元代如此。明代“于时帖学最盛”，自然篆隶就不盛了，因为所谓“帖学”，主要都是行草书汇集的刻帖。但名家中也有善隶和八分的记载，如明初赫赫有名的书家沈度。杨士奇称：“度善篆隶真行八分书，婉丽飘逸，雍容巨度，八分尤为高古，浑然汉意。”《书史会要》记程南云说“隶、草俱有古意，又善大字。”祝允明也说“程氏父子篆隶擅长，斯业既鲜，不得不与。”又《明史·本传》载李东阳“工篆隶书，流播四裔”。写隶书的自然还有人，但也不过寥寥数名家，至于他们留下隶书作品更是屈指可数。故研究隶书者，都以汉碑为宗范，此后似不足学。但为了解隶书的源流兴衰，现将此时期作品略作简介。

俞和所写《篆隶千字文册》，篆隶间行书，末后署款说：“天爵贤良嗜予篆隶，因书此为赠。时至正甲午岁一月三日也。清隐散人俞和识。”元代至正甲午年为公元1354年。书时四十八岁。俞和（公元1307—1384年）。字子中，号紫芝生、清隐散人等。杭州籍。书学赵孟頫，他不仅“行草逼真文敏”且能写章草、隶书、篆书各体，对明初书法也有影响。此册书法结体简洁，随自然取势，无匠气，用笔劲挺秀丽，自有一种韵味和书卷气，吸取了魏晋时期写经的意趣（见图202）。明代沈度所书的《归去来辞轴》，是留存下来少数隶书之作。写的甚有法度，结体端庄严紧，用笔强劲到家，富有力度，华贵婉丽（见图203）。沈度（公元1357—1434年），字民则，号自乐，华亭（今上海松江）人。善篆隶真行草八分书。明成祖爱书，诏能书者入翰林院，沈度与选，最为帝赏，名出朝士右，日侍便殿，官至侍讲学士，与弟沈粲俱以书名，时号大小学士。帝称为“我朝王羲之”。书风婉丽，雍容矩度，隶书高古，具有汉意。王文治在《论书绝句》中说他的书法“端雅正宜书制诰，至今馆阁有专门。”即是说适合于写文告的馆阁体。明代宋珏所书《七言律诗》，现藏故宫博物院。笔法沉厚，苍劲雄健，笔力强劲，但结体欠严谨，体势受楷书影响（见图204）。宋珏（公元1576—1632年），名一作瑴（珏），字比王，号荔枝仙，莆阳老人，福建莆田人，流寓金陵（今南京），为国子监生。善小诗、山水画，出入二米（米芾、米友仁）、吴镇、黄公望，亦画松，兼刻印，有“莆田派”之称。工书，尤擅隶书，师《夏承碑》。明末王铎是著名书家，他所书《五溪朱词文》属《拟山园帖》卷四中一帖，“崇祯十七年（公元1644）春书于丰沛舟中。”书体结构严谨，笔法纤劲匀称，能纵能收，文则线条流畅遒劲，收能紧密严谨，点画精细，有《曹全》、《史晨》遗意（见图205）。王铎（公元1592—1652年）字觉斯，孟津（今属河南）人。明末官至大学士，后降清。各体书法皆精，尤以草书著名。《砥斋题跋》称“文安学问才艺，皆不减赵承旨（孟頫），特所少者蕴藉也。”王铎自论书云：“书法之始也难以入帖，继也难以出帖”。清代倪粲在《倪氏杂记笔法》中说“王觉斯写字课，一日临帖，一日应请索，以此相间，终身不易。”既重视临摹又重视创作，并把两者结合，这是一种提高书艺的好方法。

圖 232　俞和《篆隸千字文》(局部)

图 203 沈度《归去来辞》

图 204　宋珏《七言律诗》



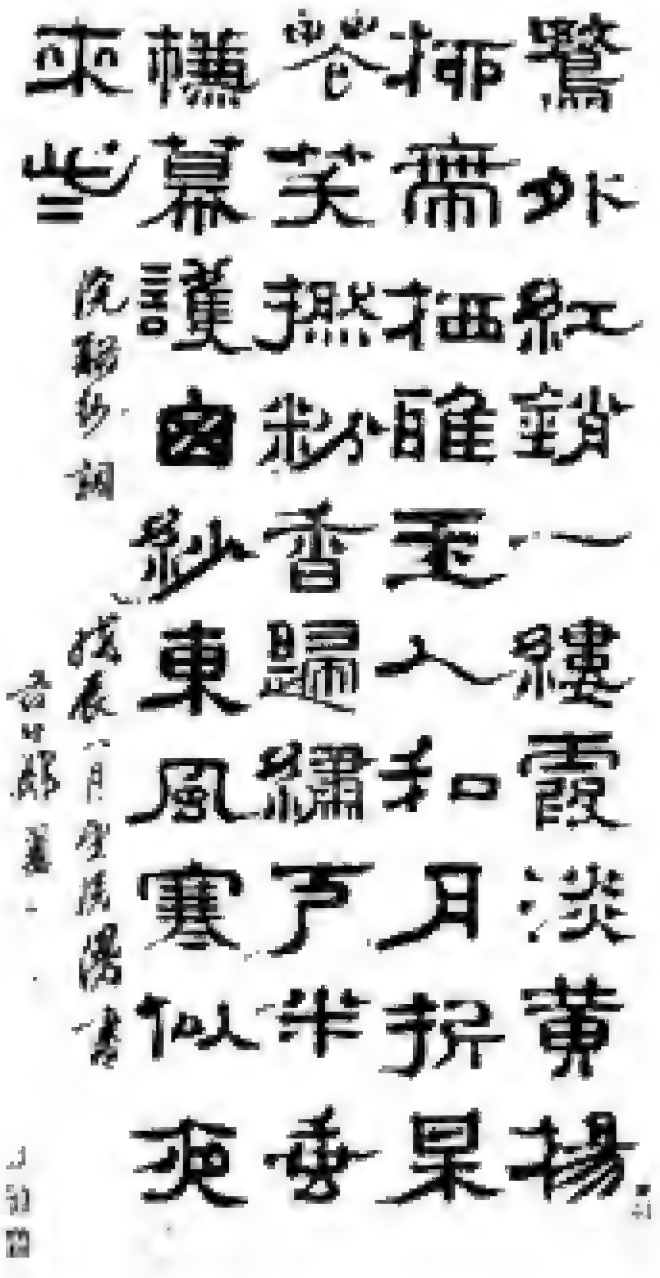
（七）清代的隶书

清代号为“书法中兴”。嘉庆、道光以前，帖学盛行。清入关以后，实行残酷的统治，文化专制，大兴文字狱。同时充分利用汉族思想文化，政治典章，为巩固其封建统治服务。当时书法名家，如明末留清的傅山、王铎、宋曹、孙承泽、高士奇、周亮工、汪士鋐、姜宸英、陈奕禧等一大批人都是继承明代耽于帖学。尤其是康熙的老师张照，崇尚董其昌，得康熙赏识。“圣祖则酷爱董其昌书，海内真迹，搜访殆尽，玉牒金题，汇登祕阁。董书在明末已靡于江南，自经朝睿赏，声价益高。”然“董之纤弱，渐不压人之望，于是香光告退，子昂代起，赵书又大为世贵。”（马宗霍：《书林藻鉴》）康熙、乾隆以后，大兴文字狱所带来的思想禁锢，知识界口若寒蝉，都潜心于考古，研究古籍经史，考证金石文字，补正史书之不足和纠其谬误。随着金石出土日多，金石学兴盛，摹拓之术日盛，为书法界扩大了视野，碑学趁帖学之衰兴起，于是写篆隶的人日多，成就也高，与号为“书法中兴”名实相当。

清代隶书直追汉代，但在创新在审美观上有很大的变化，个性方面更加突出，可称为在继承汉代隶书又赋予新的时代气息的新的隶书。卓有成就擅长隶书的名家的人数也是汉以后历代所不可比拟的。如郑簠、金农、邓石如、伊秉绶、陈鸿寿、何绍基等都以专长隶书而著名。而且各有自己的个性和面貌。其他如郭宗昌、傅山、王时敏、万经、巴祖慰、姚元之、陈豫钟、张廷济、俞樾、翁同和、杨岘等，其隶书也很可观。王时敏书《五言对联》，取势纵长，结体紧密，笔法劲健，风格浑雄古趣（见图206）。王时敏（公元1592—1680年），字逊之，号烟客，又号西庐老人。江苏太仓人，以荫官至太常寺少卿。早年有文采，画得董其昌传授，又广收名迹，对黄公望更有研究。晚年爱才若渴，四方工书画者均求其门，得其亲授，名扬于时。清秦祖永《桐阴论画》说时敏“隶书追秦汉，榜书、八分为近代第一，名山梵刹，非先生书不足为重也。”郑簠书《浣溪纱词轴》，后款“戊辰八月望后漫书”，戊辰应是公元1688年（康熙二十七年），是年四十六岁。郑簠（公元1622－1693年）字汝器，号谷口，江苏上元人。其书甚得书家为重。清方朔《枕经堂题跋·曹全碑跋》云：“国初郑谷口山人专精此体，足以名家，当其移步换形，觉古趣可掬。至于连篇大书，则又笔墨俱化烟云矣”，又同书《史晨碑跋》云：“本朝习此体者甚众，而天分与学力俱至，则推上元郑汝器，同邑邓顽伯。汝器戈撇参以《曹全碑》，故沈而飞舞。”清梁巘《论书帖》说：“郑簠八分书学汉人，间参草法，为一时名手，王良常不及也。然未得执笔法。虽足跨时贤，莫由追踪前哲。”清张在辛在《隶法琐言》中说：“作字正襟危坐，肃然以恭，执笔在手，不敢轻下，下必迟迟，敬慎为之。”就坐取笔搦管，作制敌之状，半日一画，每成一字，必气喘数刻，始知前辈成名，原非偶然。”作品结字点画讲究，有浓厚的装饰味（见图207）。金农所书《隶书册》和《四言对联》是他的代表性之作（见图208、209）。他的隶书很有特色，但不宜学。金农（公元1687－1762年），号稽留山民、曲江外史、龙梭仙客等等，浙江仁和人。布衣，被荐不就，好学癖古，储金石千卷。弱冠学于何焯的门下，诗文、金石、书画皆精，中年游迹半海内，客居扬州，“扬州八怪”之一。长碑学，用笔扁方，号为“漆书”。五十岁后始作画，初写竹后写梅、马、佛，性怪，世以迂怪视之。常自称“余夙有金石文字之癖”。清江湜在《跋冬心随笔》时说“冬心先生书，淳古方整，从汉人分隶得来，溢而为行草，如老树著花，姿媚横出。”杨守敬说“板桥行楷，冬心分隶，皆不受前人束缚，自辟蹊径，然以为后学师范，或堕魔道。”此话很中肯。邓石如所书《颜氏家训隶书轴》是少见到的作品（见图210），甚得汉隶意趣，遒丽浑逸，极有法度，笔工到位。邓石如（公元1743－1815年）初名琰，字石如，后改顽伯，号完白山人等，安徽怀宁人。布衣，家贫，劳动之余得父教，学篆刻，得江宁梅氏赏识，留梅家，见众多碑帖，大开眼界，遍临数十百遍，为他的篆隶书打下传统功夫。包世臣在他的《邓石如传》中说：“山人篆法以二李（李斯、李阳冰）为宗，而纵横阖僻之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲

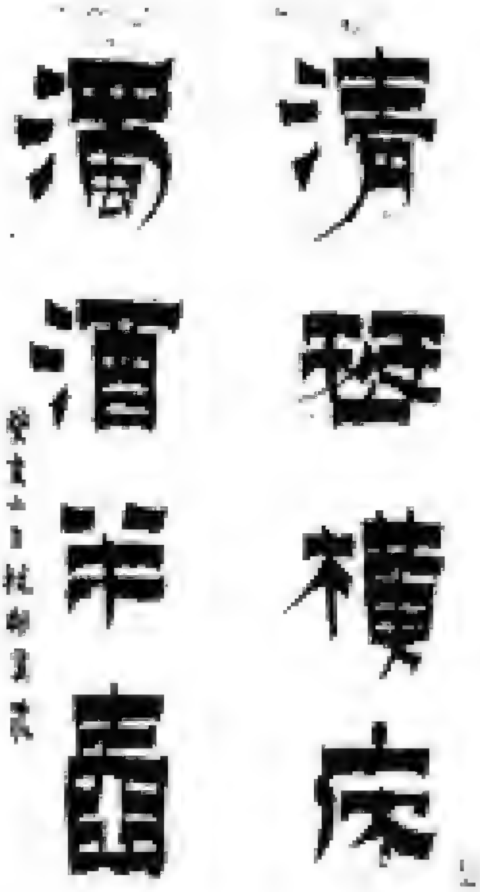
◀ 图 206 王时敏《隶书对联》

▼ 图 207 隶书《浣溪沙词轴》



◀图208　金农《[illegible]》(局部)

▼图209　金农《[illegible]》



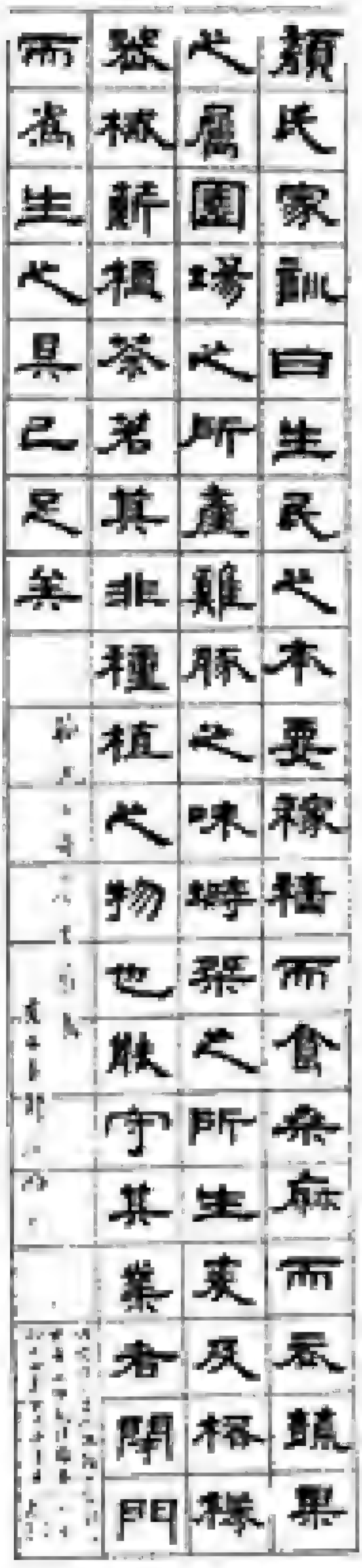


图 210　邓石如《颜氏
家训隶书轴》

图 211　伊秉绶《四言对联》

图 212　陈鸿寿《五言对联》

图 213 何绍基《七言隶书联》

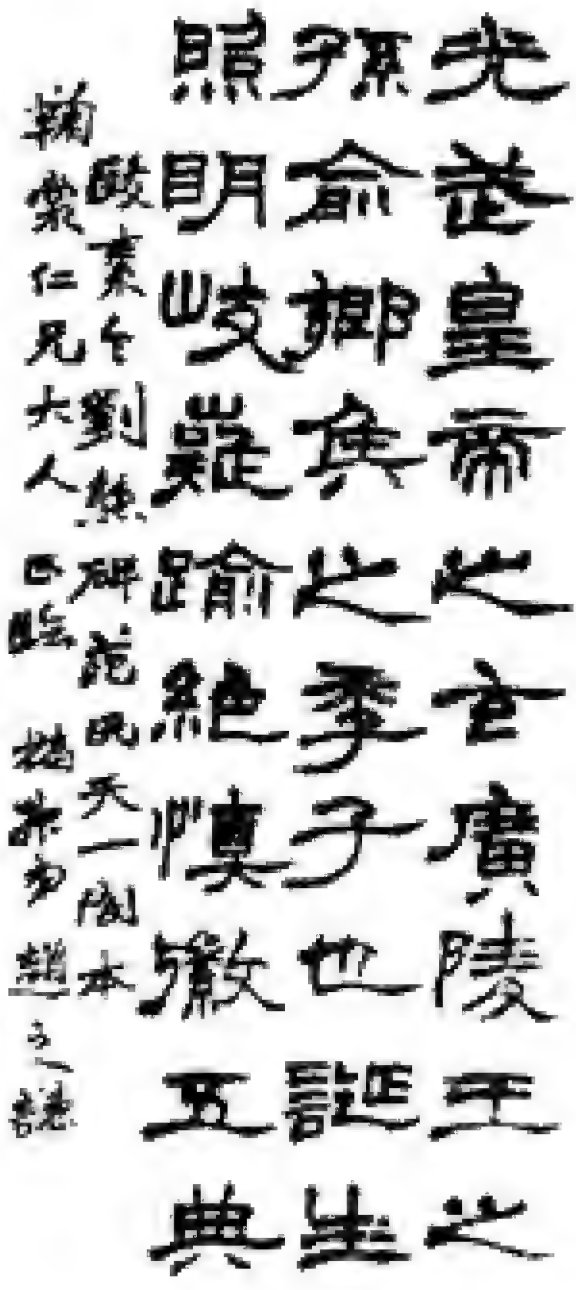


图 214 赵之谦《隶书四屏》

折，故字体微方，与秦汉瓦当额文为尤近。其分书则遒丽淳质，变化不可方物，结体极严整，而浑融无迹。”他的隶书取《史晨》的娟秀,得《曹全》的遒丽,用《衡方》的淳厚,借《石门颂》的纵肆和《夏承》的奇瑰。结体严紧，遒丽浑逸，渗有魏碑意趣，揉进篆书笔法，气势雄强，笔法峻拔，起落笔浑鸷。比金农更具传统，比翁方纲、黄易、伊秉绶更有新意，邓石如隶书在清代可算独树一帜，对后人颇有影响。伊秉绶是清代具有特色的隶书家，他书的《四言对联》是具有代表性的作品。笔法精熟，结体宽博方正，线条粗细变化，笔画强劲，具有磅礴气势（见图211）。伊秉绶（公元1754－1815年），字组似，号墨卿，默庵，福建宁化人。官至杨州知府，以廉吏善政称，以隶书著名。赵光说：“墨卿遥接汉隶真传，能拓汉隶而大之,愈大愈壮。”何绍基《东洲草堂诗抄》说“:丈人八分出二篆,使如漆楮如简”。《王椒畦诗》说“:墨卿作书亦如画,笔墨之外能通神。”清蒋宝龄《墨林今话》说他‘尤以篆隶名当代,劲秀古媚，独创一家。”清陈鸿寿被称为“酷嗜摩崖碑刻的隶书家。”他写的《五言对联》，可见他的一般书风（见图212）。陈鸿寿（公元1768－1822年），字子恭，号曼生，浙江钱塘（杭州）人。官至江南海防同知。清蒋宝龄在《墨林今话》中说他：“酷嗜摩崖碑版，行楷古雅有法度，篆刻得之款识为多，精严古宕,人莫能及。其言曰：凡诗文书画,不必十分到家,乃见天趣’，询通论也。”清方朔《枕经堂题跋·开通褒斜道石刻跋》说：“明以前无人肆习此体，近则钱塘陈曼生司马心摹手追，几乎得其神骏，惜少完白山人之千钧力耳。”这些评论都很中肯。特别是他本人关于“到家”和“天趣”关系的观点十分精到。何绍基是清后期著名的书家，也长于隶书，他写的《七言隶书联》，代表它的隶书面貌（见图213）。何绍基（公元1799－1873年），字子贞，号东洲，又号蝯叟，湖南道州人。道光进士，官编修。博涉群书,尤精小学,旁及金石碑版文字。据何氏《自评》说“:余学书四十余年,溯源篆、分、楷法则由北朝求篆、分八真楷之绪。”清杨翰《息柯杂著》说：“何贞老书专从颜清臣问津，积数十年功力，探源篆、隶,入神化境。”近人马宗霍《霎岳楼笔谈》道“:道州早岁宗兰台《道因碑》,行书宗鲁公《争座位帖》、《裴将军诗》,骏发雄强,微少涵渟。中年极意北碑,尤得力于《黑女志》,遂臻沈境,晚喜分,周金汉石无不临摹，融入行楷，乃自成家。”说明何绍基的隶书带楷意，笔法雄劲，形成独自风貌。清晚期的赵之谦，是当时隶书名手。他写的《隶书中堂》，可见其隶书面貌。赵之谦（公元1829－1884）初字益甫，号冷君，后改字㧑叔，号悲盦，别号无闷，憨寮，浙江会稽（绍兴）人。咸丰时举人，官至南城县官。对他的书法，康有为《广艺舟双楫》云：“㧑叔学北碑，亦自成家，但气体靡弱。今天多言北碑，而尽为靡靡之音，则㧑叔罪也。”马宗霍也说：“㧑叔书家之乡学也，其作篆隶，皆卧豪纸，一笑横陈，而亦自足动人。行楷出入北碑，仪态万方，尤取悦众目。然登大雅之堂，则无以自容矣。”他重姿态，偏锋行笔，有软弱之弊。然此作结体宽扁，笔画肆意，但少数笔画柔弱，虽有姿态但过于柔媚（见图214）。

三、隶书艺术形式和风格的关系及三种汉碑的比较

（一）隶书艺术形式和风格的关系

艺术风格，内蕴是通过形式得以表现，而形式是技巧造成的。形式既是技巧的表现，又是艺术家审美趣味、艺术文化素质特别是个性的反映。明代项穆《书法雅言》“资学”中说：“书之法则，点画攸同。形之楮墨,性情各异,犹同源分派,共树殊枝者。”唐张怀瓘《文字论》中说的更概括“:书则一字已见其心。”他们的言论强调，书法是书者心灵的表现，艺术的形式和内涵包括风格都是书者的主观表

现，即人的心灵的反映。唐孙过庭在《书谱》中说，书法“虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为资”。项穆在《书法雅言》中也说“人品既殊，性情各异，笔势所运，邪正自形。”说明人品、性格对笔势所起的支配作用。孙过庭在《书谱》中还分析了九种不同性格的人在书法点画运笔中表现出不同的笔势。他说，性格耿直的人，书势挺直而乏遒丽；性格刚强的人，笔意倔强而乏温润；矜持谨慎的人，用笔周到而过于拘谨，无生气；轻率随便的人，运笔则易任意随便，易脱离规矩；性情温柔的人，毛病出于软漫；急躁勇猛的人，运笔过于急迫；多疑的人，缺乏自信，易沉溺于疑滞迟涩；迟缓笨拙的人，最终困于迟钝；轻浮烦琐的人，多受流俗的影响。人的性格、作风对操作笔势有如此影响，自然这也不是绝对化，但是这些历史上著名书论家的观点是有他的道理的。人的性格、作风甚至文化素养，除遗传因素以外，主要是后天环境造成的。它是受工作、教育、生活环境的影响，是长期不知不觉养成的。自觉地认识自己的性格特点，扬长避短，对掌握、提高书法艺术有特别重要的意义。如有坚定毅力的人，就能较快地掌握书法的技法，肯动脑子肯钻研的人，就能不断发现自己的短长，就能不断地深入迅速提高自己的技法和神韵。要使自己的书法能成功并取得成就，就要不断培养自己的性格，不断地学习，不断提高修养。

形式当然有自己的规律，如虚实、疏密、粗细、刚柔、曲直、长短、反正、纵横、繁简等等，用对比、呼应、协调、统一等组成完美的艺术形式。当然在运用这些艺术手法时，各种艺术又有自己的特殊形式和规律。在运用这些手法时，一是要看各人掌握技法的熟练程度；另外即要看作者的艺术修养和审美情趣与艺术追求。隶书的特殊形式，即隶书的笔画的结体、笔法、章法，如何运用前面所说的艺术手法，对每个作者是不同的。每个人都会产生自己的形式和风格，正如俗语所说：“戏法人人会变，各有巧妙不同”。从前一节所讲历代隶书作品的不同风格就证明了这个道理。这些作品能长期为人称道，说明是中国书法艺术宝库中的瑰宝。但是它们的品味也存在不同层次，有所长短。

书法是抽象的造型艺术。自然界的具体形象经过作者主观的认识，成为抽象化的意象，如山川的起伏形势，曲折的线条，高耸的山峰，雄伟的气势，形成一种抽象的意象感觉，积累下来，通过书法艺术形式，即结构和点画，不知不觉地表现出来，也反映出作者的审美情感和意趣，传递给读者。这就成为书法艺术的形式和内涵、格调。

书法的各种书体都有自己的特点，如主静为主还是主动为主？隶书、篆书、楷书这些书体是主静为主，行书、草书是主动为主。它们的结构布局和笔法是不同的。主静为主的书体主要靠横竖画以及撇捺等组成构架、布局；主动为主的书体则主要靠曲弧线和笔画联带组成构架和布局。不同书体在结构和布局上又可以分为两种：一种是以平整为主的结构布局，一种是以错落为主的结构布局。按书体的特点，隶书属主静为主的结构布局，主要靠占主要笔画的横竖画的巧妙安排，点、撇、捺、曲钩等是结构不可分的重要组成部分，是横竖线条构架辅助笔画，两者相互配合、协调组成构架的动静变化。结构布局是组成书法艺术形象的主要构架。书法造型的秀、拙、雅、俗，构架布局是基础。比如，是严密的结构布局还是松散的结构布局；是均匀呆板的结构布局还是虚实变化的结构布局；是笨拙的结构布局还是秀巧的结构布局。如此等等，便构成书法艺术形象的基本格调。构成书法艺术形象和基本格调的还包括笔法和线条。在传统书论中，对书法的线条的质量要求是很讲究的。清代姚配中说“字有骨肉筋血，以气充之，精神乃出。”刘熙载在《艺概》中说“书之要，统于‘骨气’二字。”所以线条的质量在于骨力。线条质量的力度、遒劲、凝重、轻飘、挺拔等等均是由用笔造成的。传为卫夫人的《笔阵图》说“下笔点画波撇屈曲，皆须尽一身之力送之。”又说“善笔力者多骨，不善笔力者多肉”，“多力丰筋者胜，无力无筋者病。”可见线条的筋骨是质量的重要标准。蔡邕在《九势》一文中说“藏头护尾，力在其中，下笔有力，肌肤之丽”。所谓‘藏头护尾”是用笔的方法，即是起笔逆入藏锋，收锋回转，即宋米芾所说：“无往不收，无垂不缩”。这种中锋藏锋的笔法写出来的线条显得完

整浑厚，有骨力有筋肉。此外，如提按适度，用笔的涩劲和流畅，如撇笔即需要流畅飞动，捺笔则要涩笔徐行。丰富的笔法造成了对线条的丰富表现力，造成了多种的线条美感。项穆在《书法雅言》中说：“人之于书，得心应手，千形万状，不过曰中和，曰肥，曰瘦而已。若而书也，修短合度，轻重协衡，阴阳得宜，刚柔互济，犹世之论相者，不肥不瘦，不长不短，为端美也。此中行之书也”。又说：“若专尚清劲，偏于瘦矣。瘦则骨气而劲，而体态多瘠。独工丰艳，偏于肥矣。肥则体常妍，而骨气每弱”。他又说：“使骨气瘦峭，加之沈密雅润，端庄婉畅，虽瘦而实腴也。体态肥纤，加之便捷遒劲，流丽峻结，虽肥而实秀也。瘦而腴者，谓之清妙，不清则不妙也。肥而秀者，谓之丰艳，不丰则不艳也。”项穆把书法形体的造型美分为三类：肥、中、瘦。他崇尚中和端庄美。如果瘦峭，则要沈密雅润，瘦腴则是美的形象；如果肥纤，要流丽，才是丰艳美的形象。所以瘦和肥都可以是美的。但不可以瘦骨嶙嶙，也不可肥而拙，这都是不美的，是书法造型上的弊病，应该避免。

要掌握形式和格调美，一是学习传统的造型的技法，临摹研究范帖的结构布局和笔法，并要不断临习、对照、比较、研究，还要研究其他好的碑帖的结构布局、笔法的造型美。二是要在不断临摹和创作中总结经验、体会，提高对隶书造型美的眼力和技法的表现力。三是随着隶书艺术的发展，敢于创新，敢于发展，只有这样才能使表现手段更加丰富，使形式和造型更加新颖。

（二）三种汉碑的比较

对传统隶书技法，既要不断的临摹，能入帖，在掌握范帖书体以后，还要能出帖，不能只被范帖所束缚，要不断加进新的意趣。我们选择东汉的《曹全碑》、《鲜于璜碑》、《石门颂》三种不同风格、写法的碑刻，拿相同或接近的字加以比较，分析它们的结体、笔法的异同。研究不同结体、笔法如何造成风格和意蕴的不同，以提高分析能力。

1. 单体结构的字例

(1)“之”字

《曹全碑》的“之”字以二圆点起头，下为一撇一捺，在点画安排上，左紧右疏，上紧下疏，布局灵秀，疏密协调。用笔方中带圆，运笔周到圆润，显得纤劲秀丽，法度严谨，秀丽中见端严。

《鲜于璜碑》的“之”字，也是以两短画起笔，上收下放，笔画较粗，捺笔粗重，用笔以方笔为主，厚重方正，浑厚端庄中有灵巧，丰腴中有秀气。

《石门颂》的“之”字，也是两短画起笔，笔势往下集中在撇笔，形成一个中心，布局也是上收下放，疏密对比强烈，捺笔超长，用笔有方有圆，笔画放纵，遒劲飘逸，似乎较散，但在这种笔画松散放纵中，却有严密处，中宫紧密而点画伸展，故纵逸而能收紧。（见图215）

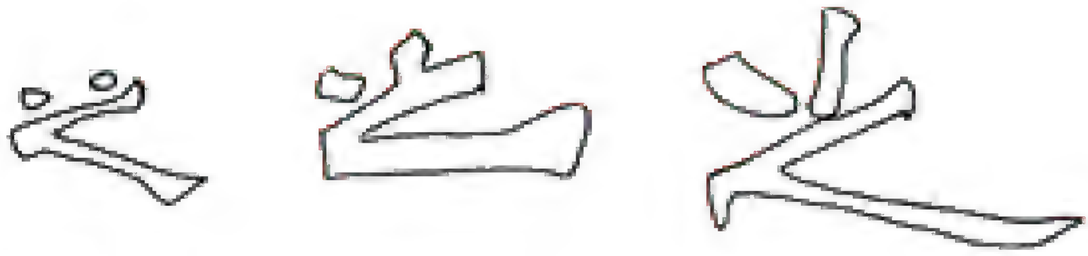
(2)“也”(地)字

《曹全碑》的“也”字，其结构比较端正，用笔认真，笔笔中锋，以圆笔为主，线条瘦劲，含蓄蕴藉，风格秀美，文质彬彬。

《鲜于璜碑》的“也”字，结体方正，上面两短竖笔势上同下不同，与横竖画曲直构成对比变化，上收下放，横竖线条强劲，似有千钧之力，转折成方，如同金刚力士撑拳，气势恢宏。

《石门颂》中无“也”字，但“地”字中有“也”字，因左旁有“土”字，结构上受点影响，成为纵势的结构，上方三个短竖排列，起笔收笔态势不同，如同“柴爬”，用笔顺锋而入，收笔也顺锋而出，潇洒随意，风度翩翩。

同一字，三种结构，三种笔法，有三种意蕴和风格，从中可以领会到不同结构、用笔构成艺术形象的不同，形式的变化，导致情调、趣味和风格的差异。（见图216）



曹全碑（之）　鲜于璜碑（之）　石门颂（之）

图215

曹全碑（也）　鲜于璜碑（也）　石门颂（地）

图216

（3）“子”字

《曹全碑》的“子”字上面起笔起伏变化大，重轻粗细的变化说明提按转换快，手腕的灵活，上部分笔画收紧，安排妥贴，逆笔往左，下蹲回转向右，提笔成波形，右下转笔左下行收，再向左上顺锋下笔转右下到横画，此为全字中心，横画成波状，两边对称，下部分“了”字伸展放开，又端庄又舒展。

《鲜于璜碑》的“子”字,左边起收笔都是厚重的方笔,斩钉截铁;“了”字像把弯刀,厚重锋利,显示出力度，右边转折、收笔都是圆笔，形成左右鲜明对比，全字端庄厚重，风韵强劲厚重，有无穷力量。

《石门颂》的“子”字,笔画如同蟹足,刚中有柔,灵动活泼,由于运笔中有种遒劲,故线条虽瘦细,并无瘦峭之感，还是大气磅礴，洒脱奔放。（见图217）

曹全碑（子）　鲜于璜碑（子）　石门颂（子）

图217

（4）“光”字

《曹全碑》的“光”字，点画布局较匀称，笔画占有的空间较对称，结构较严谨，应规入矩，笔画谨慎而流畅，书卷气浓，文雅秀丽。

《鲜于璜碑》的“光”字，笔画粗壮，占有空间较满，用笔左方方直，右边收笔方中带圆，故强劲而能温润，结构布局和笔画线条都厚重，似水泥柱子，敦实而强劲。

《石门颂》的“光”字，其结构布局，以笔画的汇集处为中心点，线条曲折地往上下左右展开，形成圆转的动感，如同一只火球，把主静的隶体写出主动的线体，又能保存隶意。（见图218）

曹全碑（光）　鲜于璜碑（光）　石门颂（光）

图218

（5）“西”字

《曹全碑》的“西”字，结构布局右松左紧，波磔笔画是主要笔画，起笔突出往下按顿，形成一波三折的“蚕头燕尾”，左边转折方笔，右边则内方外圆，结构紧密秀丽，线条秀巧。

《鲜于璜碑》的“西”字，结构布局平整浑厚，波磔笔虽有波势但基本平稳，结构严谨，线条匀浑，故显得非常壮重厚实，但不野而有文雅气息。

《石门颂》的“西”字，其结构布局也很均衡，上头横画两头稍仰而波磔不显，结构平淡，但运笔曲折、粗细、内压、外拓，形成丰富的线条变化，因而影响到字的形象，平淡中的变化，显得十分有气势。（见图219）

曹全碑（西）　鲜于璜碑（西）　石门颂（西）

图219

（6）“平”字

《曹全碑》的“平”字，结构布局端正，其点画三层构成宝塔形，最后长横画是波笔，上两撇点和下横画相呼应，有静中之动感，所以能在端庄中有灵气。

《鲜于璜碑》的“平”字，左松右紧，笔画丰厚雄劲，上短横是圆笔，两撇点采用方笔，主笔横画，很强调起收笔的造型波势，特别是收笔处，成为高高挑起的像狐狸尾巴似的曲线，打破了平正的结构，造成平直中有曲势的变化，丰腴中有种灵秀。

《石门颂》的“ 平” 字，结构布局奇险，左低右高，竖笔不直，但因中间左撇点高右撇点平而低，故重心能稳定，两横画起笔一仰起一俯下成背势，但中间撇点起笔处其中而得到统一协调，右边收笔都成上仰的波势，但中间撇点则俯下而得到协调，通过这些笔画故能化险为夷。

从三字的结构布局的平险的处理，可以看出结构布局总是要平奇结合。（见图220）

曹全碑（平） 鲜于璜碑（平） 石门颂（平）

图220

（7）“ 马 ” 字

《曹全碑》的“ 马” 字，写的十分严密，上部分四横画长短、粗细、间隔都差不多，左边短竖把左边封住，中间短竖把四横画隔成两部分，平衡严密，空间少，笔画收得紧，下四点笔画态势各有呼应，空白较大，显得疏松，结构布局形成上紧下疏的变化，线条纤劲，平正秀丽。

《鲜于璜碑》的“ 马” 字横粗竖细，中间竖画靠左，显得不平衡，故右旁又加一细竖画，虽然不甚合字的自然结体笔画，但它不影响字形的大局，没有猜别的字的可能，也许还可容许。第四横画起笔重中间细，转折后逐步下按加重成为曲笔，打破了结构过于平正无变化，下边四点态势各异，背势呼应鲜明，显得动感强，错落有致，形成上部分平正，下部分错落，雄强生动而有趣味。

《石门颂》的“ 马”字的艺术处理,和《鲜于璜碑》的“ 马”字有异曲同工之妙。上部分五横画虽有长短错落但线条平整，间隔一致，第五横画曲连竖画往外有出奇制胜效果，使下四点散开，疏朗舒畅，线条遒逸，结体恢宏。（见图221）

曹全碑（马） 鲜于璜碑（马） 石门颂（马）

图221

（8）“ 兴”（与）字

《曹全碑》的“ 兴”字,横画上部分横竖笔画多,结构茂密,横直平整,笔画收紧,波笔也平整,点画应规入矩，其布局值得注意之处是下两撇笔的写法，上窄下宽但角度较直，上部分完全靠下两撇撑立起来，才使“ 兴” 字重心稳重，显得结体挺拔，加上线条纤细，使全字俏俊巧丽。

《鲜于璜碑》无“ 兴” 字只有“ 与” 字，体形笔画大体一致。其上部分不同之处是横竖笔画错落，像

一张网络，左边部分横粗竖细而长，右边横竖画收缩，竖画收笔也不落在横波主笔上。横波笔特厚重，左端方头起笔，右成波形。上下繁简对比鲜明，下部分像一个可撑千斤之力的木架，撑起一个柴火堆，兴味甜足。

《石门颂》的“兴”字，笔画对称，线条粗细、曲折丰富，显得十分活跃，具有一种浪漫意味，上下之间空出一点间距，似连似断，横波笔波势有趣，上密下疏，使横和竖比例合适，笔画错落而重心稳定。（见图222）

曹全碑（兴）　鲜于璜碑（兴）　石门颂（兴）

图222

(9)“安”字

《曹全碑》的“安”字采取对称结构，这种对称的结构可以造成稳定、端庄的效果。如果绝对对称则显呆板，笔画的长短、疏密、曲折方面应有穿插，才能达到对称中又有变化。

《鲜于璜碑》的“安”字的结构布局纵向偏左，左半边纵长而右半边反短，横向方面，左边短而右边伸长，形成结构中的变化，就没有《曹碑》端庄而显得险中的平正。

《石门颂》的“安”字，有意将宝盖和波笔写得一样宽；“女”字两撇捺笔偏右，显得左边空白多，但起笔点和“女”下边交叉点几乎处在同一线上，故重心稳定，显得结构布局险奇。加上线条的变化，故大而不单调，线条瘦细而不像饿汉。这是难处理之点。（见图223）

曹全碑（安）　鲜于璜碑（安）　石门颂（安）

图223

(10)“字”字

《曹全碑》的“字”字，属端正结构；“子”字中间横画，左长右短，形成两块空白。右边除中间横画打入一个楔子外都是空间，虽然比较狭窄，但无线条分割，故能和左边对称、平衡，显得端正。

《鲜于璜碑》的“字”字，结构布局奇险，其险在“了”字的竖画变成斜撇，就像一支凳子靠一条斜腿作支架，那么为什么没有要倾倒的感觉呢？这是因为“子”字横画以上部分的点对着三角是对称平

衡的，其次撇笔的落脚点偏中心不远，故右边尽是空白，也只是五分之二长度，就是说五分之三点画是平衡的，故不影响视觉的平衡感。

《石门颂》的“ 字”字右紧左松，笔画的态势向左，但是中心稳定，全字比此碑其它字收得紧，除了某些笔画用笔变化外，总的较平整。（见图224）

曹全碑（字） 鲜于璜碑（字） 石门颂（字）

图224

2．左右并列结构的字例

左右并列结构的字，有右主左副、左右均衡、左主右副等三种，还有左中右三体并列的结构等。

左副右主并列结构的字例

(1)“ 德”字

《曹全碑》的“ 德” 字，左疏右密，双人旁写得平正，首笔撇出，次画右平撇，两笔间只是态势对应但笔画均匀。竖画成曲钩，成半弦月空间，显得端正又有变化，主体部分结构严密，笔画均匀，只是“ 心”字的捺笔稍伸长,线条纤劲,秀巧平整。

《鲜于璜碑》的“ 德” 字，起笔即厚重，三笔副体横短画长短粗细不同，但都在左边一个斜线和右边收笔竖线上，三笔线条比较均匀，所以结构保持基本平正。主体部分笔画分粗细两部分，以方笔为主，“ 心”字左点和抛钩成往上的厚重的方笔曲笔，非常突出，使结构增加了色彩，浑厚有力。

《石门颂》的“ 德” 字，结体外拓伸展，使副体的二横画和竖的曲笔在不松散的度数上尽量往左伸展，显得舒展疏朗。右边主体笔画写得开展而严紧、端正。为了结构安排有趣，使“ 四” 字四竖画都出头，“ 心” 字分两组，左边的一笔成往右的小曲钩，然后一笔长捺，右边空间成为一组短竖和短撇占据其间，结构布局拓展，笔画笔法变化丰富，从而构成自己的特色。全字布局气势恢宏，线条飘逸。（见图 225）

曹全碑（德） 鲜于璜碑（德） 石门颂（德）

图225

(2)“ 汉”字

《曹全碑》的“ 汉” 字副旁三点水收得很紧，布局靠上，收缩一角。为主体多横画安排可以顺次排列。使横波笔左右伸长写，下两点和上两点呼应，结构严紧，大风格统一。

《鲜于璜碑》“ 汉” 字的三点水与主体拉得较开，三笔之间虽然用笔有变化，态势不同，但是平整而收得较紧。而下两点不仅形象较小且紧贴长横画，像人的短腿，以造成上面部分的重量，给人有极重压力的感觉，是造成强力度的一种艺术手段。

《石门颂》的“ 汉” 字写得很大气，笔画伸展，三点水短横画写得开阔，主体部分五个横画加两短竖画形成一个宝塔形，结构布局显得气势宏大，最后波笔横长画成为曲势，为下两点“ 八” 字的两撇笔的灵巧、活泼、动感的造型安排一个适合的空间，形成全字的动静变化。（见图226）

曹全碑（汉）　鲜于璜碑（汉）　石门颂（汉）

图226

（3）“ 后”字

《曹全碑》的“ 后”字,非常强调双人旁的笔画,占有明显位置,笔笔加强;“ 文”字上头的“ 幺”字笔画像个绳结，下边撇捺就似散出去的绳头，此字一改《曹全碑》的平整规矩的布局结构，变成富有奇趣的布局和写法。

《鲜于璜碑》“ 后”字的结构和布局与《曹全碑》有异曲同工之妙。双人旁似个人形,头、手、脚、身躯的简化造型，主体部分也似绳结，按照此碑习惯写法，捺笔厚重，加强主体部分的厚重和力量，与其它字风格统一。

《石门颂》的“ 后” 字，不仅把双人偏旁写得很大，且与主体部分距离拉得很开，腾出空间，使主体下部分两撇一捺极度地扩张伸展，上收下放，密疏相间，体势宏伟。上边造型像个葫芦也极有趣，结构布局奇变。（见图227）

曹全碑（后）　鲜于璜碑（后）　石门颂（后）

图227

（4）“ 清”字

《曹全碑》之“ 清” 字三点水旁收得紧缩成左旁一角，与主体三横画相对，上部分成一个“ 注” 字，下部分空间大，故“ 月” 字左撇就写成向左弯钩，右边直笔直伸下部，与三点水组成大斜曲弧线，但因上部分结构端正，故不失全局端庄格调，这就是布局上奇正结合。

《鲜于璜碑》的“清”字三点水强调点画的力度，像射出三枝箭，处在上部中间，方笔劲挺，极有动感，而主体上部分三横画则处静态，起收笔强劲，大体都是方笔，下部“月”字左竖撇略成曲势，弥补左下部分空间，右竖笔则稍短，使整个字的结体方正、浑厚、有力。

《石门颂》的“清”也是强调三点水旁的独立和力度，稍离主体，主体上三横画成塔形的顶座，异常稳重，下部“月”字处中强调横势，占据下部分空间，是《石门颂》中一部分结体最稳重的字之一。（见图228）

曹全碑（清）　鲜于璜碑（清）　石门颂（清）

图228

左主右副并列结构的字例

(5)“部”字

《曹全碑》“部”字稍损泐，点画安排平整，主体部分除中间两横画的起、收笔势略处背势外，其它笔画都是平直的，只是副旁“了”字写得流畅有动感，全字布局循规蹈矩。

《鲜于璜碑》的“部”字，主副两部分结构错落，但两部分接近，无多少空间，故未分离成两字，主体“音”部分结构平整，笔画厚重，右副体竖画朴拙而“了”字运笔流畅，但全字结构布局似乎不甚协调，显得过拙。

《石门颂》“部”字的结体，显得草率随意，但两部分协调，强调了右副部分；“阝”写得既随意潦草又夸张，形成左密右疏，笔画有流动感，“阝”旁线条强劲有力，形体有趣，像只胖人耳朵。左边却像微笑滑稽的一张脸面。（见图229）

曹全碑（部）　鲜于璜碑（部）　石门颂（部）

图229

(6)“尉”字

《曹全碑》的“尉”字本是主副结构而写成并列结构。左旁笔画多故收得紧，上四短横画并列，下“小”字成三竖点，只是长撇波势往左，而“寸”字横波笔往右，左右背势而能呼应。全字点画匀称，笔画圆润，端严而秀丽。

《鲜于璜碑》的“尉”字，左旁点画上下左右错落，而右旁“寸”字则端庄，形成斜角对称结构，左撇

笔右短横画相背势，把重心拉向两旁，使全字结构具有强力，与其用笔力度一致，雄强厚重。

《石门颂》的“ 尉”字结体方正，两部分联系紧密，笔画呼应避让，形成一个整体布局，只是笔画有密有疏，有收有放，点画粗细和起收笔变化多端，所以平正中又具变化，线条浑厚中又有洒脱。（见图230）

曹全碑（尉） 鲜于璜碑（尉） 石门颂（尉）

图230

左右双体并列结构的字例

(7)“ 功”字

《曹全碑》的“ 功” 字，由于撇笔的超长，似乎成为主副结构，按自然结体应是左右双体并列结构，这是因为从造型需要出发，长撇超长，左边空间扩大，使“ 工” 字下横画也拉长，全字就成为上收紧下伸展，上实下虚，既平正又独特的结体。

《鲜于璜碑》的“ 功”和《曹全碑》的“ 功”字结体有异曲同工之妙,都是把撇笔延伸,只是斜度不一样，此碑的撇笔更平斜，所以上部分“ 工” 字较平正，结体斜正相间，线条错落，平正而能巧妙，浑厚而有趣。

《石门颂》的“ 功” 字虽然斜撇也超长，但比较平整。“ 工” 字中间短竖不同于平时往左斜而是往右斜的特殊写法，两横画平整，上横和“ 力” 折笔相连形成半围圈。结构很平，布局匀称呼应，但很大气，线条舒展而飘逸。（见图231）

曹全碑（功） 鲜于璜碑（功） 石门颂（功）

图231

(8)“ 动”字

《曹全碑》的“ 动” 字，是双体并列结构的布局。两体起笔部分势背，而收笔部分则相互呼应。但点画写得不平直，左部分横画起收笔态势各异，上两短横和下两短画起收笔有呼应，“ 田” 字左右竖笔势也相一致，所以全字的笔画安排紧密而小变化很多，笔很灵动。

《鲜于璜碑》的“ 动” 字结构显得古拙，两部分底线较平，笔画厚重无甚变化。

《石门颂》的“ 动” 字的结构两部分协调，左密右疏，左端正右曲折，左主静右主动，形成整体协调

而富变化。（见图232）

曹全碑（动）　鲜于璜碑（动）　石门颂（动）

图232

左中右三体并列结构的字例

(9)“职”(识)字

《曹全碑》的“职”字左中两部分靠紧,而“戈”字成副旁,形成左紧密,右疏朗的结构,如果将所有笔画都收紧，只有密密麻麻的线条排列，使人看了气闷；如果将所有笔画都稀稀拉拉组成，则会感到松散。故有收有放，有虚有实是结构布局的规律。“戈”笔的捺向右与“身”旁的左撇虽背势但有呼应，形成不均衡的平衡。但两部分不是很协调，“音”的“日”和“戈”的撇笔相互联系不足，下部分显得有点散了。

《鲜于璜碑》的“职”字三部分联系紧密,形成扁方形的整体,结构紧密,布局合理,转折和笔画以方折为主，少数笔画采用圆笔，使方硬和圆润笔法相结合，特别笔画安排，如将中间部分的上部分“立”简化省略笔画，又将其短横和“戈”笔联成一笔处理很巧妙，空出右上角，使方正布局起到变化，有透气孔。显得结构方整而有变化，线条强劲厚重。

《石门颂》的“识”字布局完整，线条安排适度，结构宏大而疏朗，起收笔变化多端，有大将风度。（见图233）

曹全碑（职）　鲜于璜碑（职）　石门颂（识）

图233

3．上下结构的字例

(1)“君”字

《曹全碑》的“君”字,“尹”“口”上下两部分在布局上,上部分态势往左,下部分“口”字往右,但非常适度，与上部分横画相取齐，成为笔画错落扁方形布局，上紧下放，上密下疏，结体端庄，笔画秀丽。

《鲜于璜碑》“君”字布局与前碑的“君”字有所不同,上部分“尹”字本身即平衡,横画右边延长,

与撇笔相协调，故“ 口” 字处其中偏右，左短内线是中心线，也就是全字的重心，所以此字显得更为端庄、浑厚、结实。

《石门颂》与《曹全碑》布局大致一样，上部分态势更往左，撇笔向左，中间横画右边不出竖线，故下部分“ 口” 字往右安排，中心线正在“ 口” 字左短竖和上部长撇的上部分竖线上。结构更加方扁，显示出全字的气势恢宏，大气磅礴，而线条飘逸，雄强中有秀逸的氛围。（见图234）

曹全碑（君）　鲜于璜碑（君）　石门颂（君）

图234

(2)“ 圣”字

《曹全碑》的“ 圣” 字的布局，上横画和下横画左边两画的起笔和下横画的右收笔，形成三个角往外的拉力，使中间笔画拉成倒左往右的斜笔画，但是全字却是方正的，这就是方中有斜，直中有曲的布局。端正而有变化。

《鲜于璜碑》的“ 圣”字大胆变形;“ 耳”之上横短画写成长横画,盖住下边两部分;“ 日”和“ 口”字,成为大小不同的方形，下部分“ 王” 字省成两横画，下横成为长波笔，像个柜形，端庄、厚重、平直而不板滞。

《石门颂》的“ 圣” 字的笔画有删有加，“ 耳” 字右竖一直延伸下两横画，省去一横一竖笔，又将“ 口” 字加一尾巴，完全为了填补“ 口” 下部分空间，布局奇特，三笔横长画，使结体往外扩展，显示宏大气势。（见图235）

曹全碑（圣）　鲜于璜碑（圣）　石门颂（圣）

图235

(3)“ 曹”字

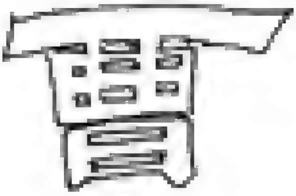
《曹全碑》的“ 曹”字,将横画及下“ 曲”字写成两个“ 东”字,沿用篆体。上部布局写得平正,只是下部“ 日” 字右短竖往内斜，就成上正下歪，但全字看尚成整体。

《鲜于璜碑》的“ 曹” 字，上横画是波笔左短右长，但全字是循规入矩的长方形结构，厚实端正，力度很强。

《石门颂》的“ 曹”字把上部的“ 曲”字分成为两部分,变成横画下的两个“ 由”字,且两部分拉得很

开。下部分“日”字占据下面的空间。全字笔画用笔多样，线条造型多样，并各有巧妙之处。布局上密下疏，上收下放，上部重点在左，下面“日”字则靠右，在变化中求统一。（见图236）

曹全碑（曹）



鲜于璜碑（曹）

石门颂（曹）

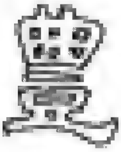
图236

(4)“丰”字

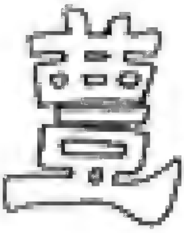
《曹全碑》的“丰”字的造型最完整，横竖笔画对称，在对称中用笔方面又有微妙的变化，故让人耐看，端庄秀美，灵巧多变。

《鲜于璜碑》的“丰”字是在错落扭曲中求平整协调，上部分“曲”字把三横画分为一横和下部分之“口”字横竖画扭斜，右宽左窄，不规正中求大的规正。求布局的变化和奇突。

《石门颂》的“丰”字的布局也在追求新奇的变化,把上部的“曲”字的两竖画中加上一短横画,使两笔联系起来，像把叉子插在横画中间，下部“口”字右竖斜收笔也是为了布局的奇特。也是在不平衡中求平衡。（见图237）



曹全碑（丰）



鲜于璜碑（丰）

石门颂（丰）

图237

4．半包围结构的字例

(1)“司”字

《曹全碑》的“司”字的布局是求巧丽，半外框写成45度曲角，曲处太窄里面横画只能往左伸展：一是为布局扁平；二是照顾到下面的“口”字的安排。这样就有长短画的错落。简单的结构布置得很有变化，变成端正秀巧的布局。

《鲜于璜碑》的“司”字的布局则求平整中的圆润，故将“司”字半围框写成钝角曲弧，像张弓形，横画直写到曲线，“口”字平正，方折和圆曲的结合，半围框内布局丰满紧密，端正厚重。

《石门颂》的“司”字布局是追求方直大气，半围框写的很大，成三边围框。在转折处都求方折中的圆笔，如半围框、“口”字等转折都是方折中的圆笔，是方圆结合的办法，既方正大气，又圆润飘逸。

（见图238）

曹全碑（司）　鲜于璜碑（司）　石门颂（司）

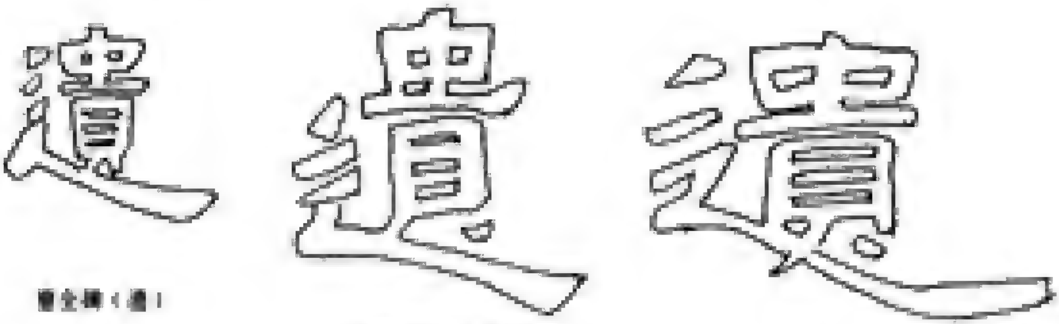
图238

（2）“遗”字

《曹全碑》的“遗”字纵势布局，这是因为横画多，为了上下笔画粗细变化，“中”字笔画重，“贝”字笔画轻细，又将“走之”旁加点，以免上部分过空。而且笔画稍重，形成上中下粗笔画包围细笔画“贝”字，捺笔伸展，犹如一把柄，是端正平稳布局中出奇制胜一画。使结构起变化。在笔法上，笔画的收笔都顺锋出尖状，以造成秀丽的感觉。

《鲜于璜碑》的“遗”字的布局使下部分重心往下移，使“走之”笔画往下压，把右边的“贝”字写得很紧密，突出“中”字上部，有种高耸的气势，“走之”捺笔平直伸长是为了全字稳定，都是为了力度重量，全字稳定坚实，很注意点画的态势变化和造型，如“走之”四笔的态势、造型的多样，“贝”字的右捺点的用笔都是突破一般用笔，都是为了结构的稳重又具变化。

《石门颂》的“遗”字布局，也是使周围笔画宽松，处中间的“贝”字则笔画细，结体小，前者是为了布局有气势，后者的细小布局是为了结构有变化，收放结合。“走之”旁捺笔的超长是为了结体稳定和具有不可收拾的气势。也很注意点画的态势、造型的变化，这种变化既为了全字气势饱满，又为了平整中的多样化。（见图239）



曹全碑（遗）　鲜于璜碑（遗）　石门颂（遗）

图239

（3）“周”字

《曹全碑》的“周”字的围框端正，左右的撇竖画起笔厚重，收笔尖锐。既浑厚又秀巧，下部分“口”字则不平正，右竖长左竖短，与上部分有正斜的变化。

《鲜于璜碑》的“周”字，布局很特别，除左竖撇写成斜曲笔外，其他笔画大多是粗壮的竖横笔画，显得方正厚重；又把最上横画写成缺一个角，形成一种曲折的变化。

《石门颂》的“周”字，布局基本平正，左竖撇长笔，起收笔成曲笔，对字的格局起到定势的作用，其它横竖笔画都比较平整，只是粗细、曲直、笔势的局部变化，显得平易、大方、稳定、飘逸。（见图240）

曹全碑（周）

鲜于璜碑（周）

石门颂（周）

图240

以上我们对三种名碑四类七种结构中的二十六字的结构和用笔作了比较分析，可以看出它们的不同结构布局、笔法和对笔画的不同处理，所造成不同的书法艺术的内涵、神韵和风格。从中可以看出它们所采取的艺术手法如笔画的收和放、疏和密，直和曲、粗和细、长和短、呼和应、俯和仰，夸张和删简，等等，这些既矛盾又依存的法则，创作出具有个性的神韵，审美意味的艺术造型，从中得到启发：第一，学习传统技法不应该盲目地模仿，要对传统范帖的技法和艺术风格进行观摩、研究，认识其特点，包括结构、用笔和所形成风格的特点，这样临摹、学习起来就能得心应手，也容易背记，容易取得成功。第二，在学习传统技法比较有基础的过程中，也学习到前人艺术手段，学会认识和观察的方法、知识，对创作自己的艺术风格就有门路了。当然，个人的书法艺术风格的形成总是有个过程，从初步形成到成熟，需要不断探索，不断学习，把前人的成功经验，把适合自己的技法运用到个人创作中去。只有这样才能不断提高自己的书艺。所以如何认识古人的创作技法、手段和艺术品味是学书者学习古代书法包括隶书的首要问题。眼高才能手高，认识是指导实践的，没有认识，没有这方面的知识，完全靠临摹中逐步的认识，必然是事倍功半，决非学习隶书的科学方法。孙过庭《书谱》说“：任笔为体，聚墨成形，心昏拟效之方，手迷挥运之理，求其妍妙，不亦谬哉。”

四、学习隶书的步骤和方法

做任何事情都有它的步骤和方法，学隶书也一样，也要非常重视学习的步骤和方法。

（一）慎重选帖

学隶书从何入手呢？从隶书的源流沿革来看，东汉是隶书发展成熟时期，学隶当从汉开始，学汉隶又当从东汉隶书碑开始。西汉以前的隶书，刚从篆书脱胎出来，在演变过程中，从结构和用笔都带有更多的篆书的遗意，是汉隶的滥觞时期，这时期的隶书还不是如东汉发展到高峰期的标准汉隶。东汉隶书碑不仅数量多，“碑碣云起”造就了上百通的著名隶书碑，而且正如清王澍所说：“隶法以汉为极，每碑各出一奇，莫有同者。”东汉各种碑刻虽然风格各有不同，但是，这些著名碑刻也有各种情

况，有的结构比较平正，法度森严，格调也高；有的结构险奇，不很符合一般技法，个性很强，个人面貌很突出。初学隶书在这两类隶书碑帖中应选用那一类作为范帖呢？孙过庭在《书谱》中说：“至如初学分布，但求平正，既知平正，务追险绝，既能险绝，复归平正”。学隶书也当从平正开始，“从规矩入”,才能“从规矩出”,这是学习的一般规律。如《礼器碑》、《史晨碑》、《曹全碑》、《张迁碑》、《华山碑》、《乙瑛碑》、《鲜于璜碑》等都比较平正，是适合学基本技法的隶书碑。可以从中选一种临摹。初时，我们对隶书的认识还很不深刻，即使有所认识，有所喜爱，但毕竟缺少实践，还不能熟练地掌握隶书的技法，还没有多少基本功夫，如对隶书的点画撇捺钩折的结构布局的安排，结体的造型，笔画的收放呼应等，又如运笔的技巧，线条的力度、起收笔的用笔和姿态、笔势，运行当中的提按的轻重等，都不谙熟。选择比较平正的隶书，法度严格的隶书范帖作为临摹的对象，是比较适宜的。有的喜欢险绝或个人面貌强的隶书碑，这种爱好是完全可以的。但要达到这种风格，还是要从平正的隶书学习开始。因为险绝的隶书都是个性很强，格调较特殊，学起来进得去就很难出来，像学楷书以欧阳询的楷书碑作范帖，进去了就很难摆脱欧体的法度。往往学这种范帖，一辈子沿着前人的脚步走，摆不掉古人的巢臼。当然，学得好也是好的，但难度就更大了，往往这种书体的优点没有学精到，而它的不足面则把它发展了。同时，现在也有一种舆论，认为现代人的书法能看出它的出处、源流，看出是学哪家帖就是比较好的作品了，这当然也有它的道理。因为能看出传统的出处，说明曾对前人的范帖下过功夫，但也要看学得如何了。但是，作为真正的艺术创作，借鉴别人毕竟只是一种手段，最根本的是要写出能反映自己的审美趣味并有独自特色和面貌的作品来。这种作品品味高，是具有传统功夫，又有丰富的艺术内含和意蕴的，经得起欣赏者考验的艺术作品。这当然是不容易的事，但是“千里之行,始于足下”。学书法,学会容易,精熟太难。所以孙过庭说“心不厌精,手不忘熟,若运用尽于精熟，规矩闇于胸襟，自然容与徘徊。意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞”。当然，选范帖也有个人兴趣、爱好的问题。对于艺术美每个人都有个人不同的理解和爱好，我们应当尊重这种个人的喜好。有了这种喜好和兴趣，更能够充分地调动学习的积极性和能动性。但是，这种爱好和兴趣往往需要加以引导，特别对初学者更是如此。因为初学者对书体的知识和认识，都存在较大的局限，他们此时的个人喜爱大都是从有限的感性出发，而不是建立在理性的基础上，所以不免带有较大的盲目性。这就需要进一步地学习，需要丰富知识，开阔眼界，提高艺术美的欣赏与鉴别能力。理解加深了，认识提高了，个人喜好便会随之而出现相应的变化。在新的基础上形成的具有更高艺术品味的个人喜好，无疑是更加可贵的，因为它体现了一种由盲目状态到自觉状态，从不成熟到越来越成熟的变化。

（二）重在临摹，讲究方法

选帖即定，重在临摹，要下功夫掌握一体一帖，打好基础。在着手临摹时，情况各有不同，有的是没有摸过毛笔刚要入门的；有的是已有一定基础的，有的虽未写过隶书但写过行草书，后者由于对笔墨性能和临帖已有一定经验，临摹起来相对比较容易。对前者就困难得多了，往往是热情高希望大而不得法。但不管临摹者情况如何，对掌握一门新的书体，都不能对范帖不先做一番观察、分析和研究，不能拿起笔来就照猫画虎地临。

有些学书者临摹前也看看范帖，但不知要看哪些方面？在下笔前，要研究观察要临摹部分字的结构特点，字的点画布局，造型态势，笔画的收放情况，哪些笔画收紧，哪些笔画放开等。其次要看笔法，起收笔的变化，是何种转折，笔画的提按、转笔，要一次次地看，一次次地记，然后才能动手临摹下笔,这叫“不打无准备的仗”。

其次要重视方法。方法对头事半功倍，方法不对头事倍功半。临摹应从少而精开始，从一少部

分一少部分开始。有人在临摹时，从帖的首字开始，每天换一次，直到临完最后一字，然后再重新开始，临完一帖已有许多日子，临到后面忘记前面，花时间不少，精力花的更多，可是见效甚微，有些人就因此而影响兴趣，怀疑能不能学出来。学书如同打仗，全线出击，不如突破一口，“伤其十指，不如断其一指”。吃饭如果不是一口口地咬烂，准得胃病。应当先临一部分，反复进行，直到纯熟为止，然后再临一部分。譬如全帖有一千字，每天临三十字，每天换一回，要一个多月才能临完一遍，经过月余时间再从头临起，第一遍所临的早已没有什么印象了。如只选三十字，坚持反复临，一个多月就可以临三十遍。经过三十遍反复临摹以后，应该能比较熟练了。有了这三十字的临摹基础，再临下面的字就打了个基础。因为汉字结构、偏旁共同的多，你掌握一种偏旁，同一偏旁的字就有把握多了。这种步步为营，稳扎稳打的方法，极容易见效。看到自己进步，学习兴趣就更高了。这种方法看起来慢,实际却是快。

为了临摹到家，笔画精到，在临摹方法上还可以多想办法，开始时可以采取双钩后再写，以训练眼力、感觉、手准。每次临完要检查、对照，以纠正不足和错误。总之，在开始阶段，切勿贪多贪快，只讲速度，不求质量和效果。欲速则不达。

（三）力求精熟

书法学会容易，精熟难。孙过庭《书谱》说“：夫运用之方，虽由已出，规模所设，信属目前，差之一毫，失之千里，苟知其术，适可兼通。心不厌精，手不忘熟。若运用尽于精熟，规矩闇于胸襟，自然容与徘徊，意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞。”意思是如何运用技法完全出于个人，但可看见的规模，如果差之一毫则会失之千里，只有深知其术，才能善于运用。所以心要不厌精，手要不忘熟，假若运用尽于精熟，规矩藏于胸襟，自然从容，反复思考，意先笔后，即可达到潇洒流落，飘逸有神。孙过庭所要求的精熟是很高的，不仅指技法，且包括运用，也就是说在创作中能纯熟地运用技法创作出高水平的作品。也可以说这是我们学习最终的目的。

那么在我们临摹阶段应有什么要求呢？孙过庭也曾说：“察之者尚精，拟之者贵似”。观察要精到，临摹模仿要贵似，在实际操作中要做到这两点都是很难的。观察，模仿都有一个从粗到细，下笔也有一个由不到位到准确的过程。我们的要求即是要缩短这个过程，能尽快地达到能进行模仿性的创作。这要求在观察时必须知道观察什么。观察大体可分两个方面：一是结构布局，如结构造形态势，形象的特点，纵势横势，在章法中的位置和作用，笔画的分布收放情况，哪部分笔画收紧，安排严密；哪部分笔画放开，安排的疏朗伸展。二是对笔法的观察，起收笔的笔法和形象姿态，线条的提按粗细，凝重或流畅，力度的强弱，方笔或圆笔，或方圆并用，长短向背，避就呼应的用笔等等，都是我们要细致观察研究的范围，只有经过仔细精到的观察、记忆，下笔才能做到心中有数。

观察只停留在认识上，要“拟之者贵似”就更难了。为此，一是要少而精；二是要反复临、反复与范帖对照检查；三是要不断修正；四要反复记忆；五在一定熟练基础上要背临、意临。这样较容易精熟。

学习从来就是一件严肃的事情，学习隶书也是如此。因此，要端正心态。学习书法、学习隶书都会有各方面的人，当然会有各种心态。但就学习隶书来讲，一种以为隶书较容易学，结构笔法较简单，因为“轻敌”，既缺少方法，也不作研究，买本帖就写，一感到见效慢，写不好，就没有信心，那点热情随之也冷淡下来，这自然是很难成功的。二是急躁情绪，急于求成，草率进行，自以为是，草率结束。三是学习不经心，不严肃认真，三天打鱼两天晒网，兴趣来了一气写不少，顾不上时一拖半个月，这样也难成功。四是趋时求功，粗临几遍，心中无数，急于投稿，滥写滥投，自然难于进步提高。这些

心态都不利于取得成就，自然也难达到精熟的地步。学习隶书也需树立认真严肃的态度，踏踏实实，甘于寂莫，持之以恒，善于坚持，以科学的态度和科学的方法，不怕时间少，日积月累，自然能精熟，能取得成就。

五、隶书的创作

(一)临创结合

书法的临摹传统范帖和进行创作是相互促进、逐步提高的过程。是从不会到精熟，从依靠传统技法到创新形成自己面貌的过程。这个过程因人而异，有聪明善悟者，这种过程可能缩短，取得成就更快更高；也有靠勤奋而达到彼岸者，相对讲虽然速度慢一些，但靠孜孜以求的不倦的精神，也可以取得很大的成就。孙过庭在《书谱》中阐述这过程时说：“ 初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老” 。初学之时，对书体还不会，当然远不及前人的范帖，但经过一段时期的临摹，遍览各种范帖加以吸收融会，如果功夫到了，自然就超过范帖。但是要真正取得成就，就必须“ 通会” ，经过长期学习、实践创造，日积月累，反复体会领悟，不仅在理论修养上丰厚，且在技法笔墨方面都有深厚的功夫，运用起来随手可得，自然得意得趣，就达到人书俱老最后阶段了。这就是书法创作上从无法到有法，从有法到无法，和“ 意在笔先” ，到“ 无意乃佳” 的创作规律。从不会到会，从不懂技法到掌握技法这一阶段，都非常注意法度，在创作时也注意“ 意在笔先” ，经过长期实践创作，包括创作过程中继续充实技法，不仅一体一帖的技法，而且多方面吸收多体多帖的技法，达到融会贯通，就到达无意无法阶段，这种无意无法，使书法创作达到最高境界，即随意写来都内含法度和意趣，就已十分精熟了。

(二)模仿性创作

在临摹和掌握一体一帖过程中，初期我们不赞成搞创作，要求集中精力、时间到临摹上。道理很简单，还没有创作的基本条件，也谈不上创作。只有掌握了创作的基本手段，基本上掌握到一体一帖的技法和功夫以后才能进行模仿性的创作。有些人临摹了一段以后，心里总是痒痒的想搞创作，而实际上还不行。只有比较熟练地掌握了范帖技法，在没有范帖的情况下都可以背写范帖以后，才可以着手进行模仿性的创作。所谓模仿性的创作，即以范帖的结构和笔法进行练习性的创作。

进行习作也要从易到难，从难到更难。如开始时，可以选择范帖中的字编成联语或短句进行，既可进行学习文字,又可以练习创作,如从《曹全碑》的语句中摘编的“风雨时节获丰年(豊字,《说文》云,“豐”为“豊”本字,两者通),农夫织妇戴恩德”(见图241)。在这基础上,还可以根据自己的意图进行艺术处理，大小、方笔圆笔，轻重、浓淡都可以进行变化，将《曹全碑》摘编联语改成用方笔，并适当写得粗一些，在风格上就有了变化（见图242）。这种临摹性的练习创作，不仅促进对临摹范帖的理解，加强认识和记忆，又学会了在创作时对形式和技法的艺术的处理。这种模仿性的创作，技法和格调起步高，能够保证不会写庸俗了，走了歪路，远远超过由于技法不熟练、眼力不高随意乱写。这样，经过相当时期的临摹和模仿性的习作的练习，技法就比较熟练了，或者说已基本掌握范帖的技

法。

第二段的临摹性创作是自选内容，这自然更难了，因为它包括范帖中没有的字。但是有前段临摹的基础，有背临意临的能力，也就容易进行了。但是应有更高的要求，应该在技法上和艺术格调上要求再前进一步，能把自己对艺术的趣味和追求融合进作品中去。只要不断进行这样的练习，即会越来越熟练，这是对传统技法学习掌握以后，经过消化、融合，使掌握的技法能熟练地运用到创作实践中去。

图 241 [illegible]

图 242

（三）探索性创作

探索精神，作为艺术家、书法家是非常需要的。经过临摹和模仿性创作练习，已经熟练地掌握一种写法，创作也形成习惯，有些人就不愿再进行探索，而满足于习惯写法了。其实历史上有成就的书

法家总是在不断探索的。孙过庭《书谱》说："是以右军之书，末年多妙，当缘思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远。"为什么王羲之书法末年多妙，是他不断探索所取得的，是经过长期审视研究思虑后所得到的创作自由。又如米芾"书效王羲之"；"晚年出入规矩，深得意外之趣"；"妙于翰墨，得王献之笔意"。苏轼"少日学《兰亭》，故其书姿媚似徐季海"；"中岁学颜鲁公、杨风子，其合处不减李北海。"赵孟頫"行书诣《圣教序》而入其室"；"晚年则稍入李北海"。董其昌"初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自谓逼古，不复以文征明、祝希哲置之眼角"。"比游嘉兴，尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标许，从此渐有小得。"这些名家所走过的学书道路，都经过漫长时间探索、思虑，日渐形成自己的风格，明确自己要走的道路，故能取得杰出的成就。学隶书当然也不例外，也要不断地探索。

那么如何来进行探索呢？我们再以清代邓石如为例。邓石如是个布衣，初时从事篆刻学篆书，被梁同书称为"此子未谙古法，其笔势浑鸷，余所不能。"于是在梅镠家对《石鼓文》、《峄山碑》、《泰山刻石》、《汉开母石阙》、《敦煌太守碑》、《天发神谶碑》、《城隍庙碑》、《三坟记》，临摹各百本，又临写了《史晨前后碑》、《华山碑》、《白石神君碑》、《张迁碑》、《校官碑》、《孔羡碑》、《受禅表》、《大飨碑》各五十本。他从篆书吸取隶书笔法笔意，创造了自己的特色，又从隶书吸取篆书的笔意，形成了自己隶书的风格。包世臣在总结他的书法时说："山人篆书以二李（李斯、李阳冰）为宗，而纵横阖辟之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉瓦当、额文为尤近。其分书则遒丽淳质，变化不可方物，结体极严整，而浑雄无迹，盖约《峄山》、《国山》之法而为之"。我在一篇评论邓石如的文章(见拙著《论古代名家书法》一书)中说过"：他的隶书取《史晨》的娟秀，得《曹全》的遒丽，用《衡方》之淳厚，借《石门》的纵肆和《夏承》的奇瑰，为其所用，结体严谨，遒丽浑逸，参有魏碑意趣，揉进篆书笔法"；"结体气势雄强，笔法峻拔，起笔浑鸷"。"他的隶书脱胎于汉，而用魏隶笔意，接近八分书，波磔不显，结体方整，线条浑厚，独具个性。本来三国魏的隶书，如同杨守敬所说折刀头笔法，气格不如汉隶。但在邓石如的笔下，以汉隶作底韵，又用篆书圆转的笔意加以改造，就成为另一种自己独特的面貌。"当然，邓石如出身穷苦，幼年学习环境比较差，主要靠勤奋，苦下功夫，取得浑厚造诣，成为"清代隶书第一人"。从古人所走的道路中，我们可以具体领悟如何进行探索性的创作。

探索性的创作要有较高的鉴赏能力和明确的审美观点和情趣。人的审美趣味是由个性决定的，但是要发展审美观则需要知识和实践。学习隶书，追求隶书的艺术美，就必须对隶书的源流各种碑刻，竹简的隶书美，有研究，有认识，这就需要在创作过程中继续临摹，了解它们的形式和技法的特点。我们前章对《曹全碑》、《鲜于璜碑》、《石门颂》的同个字进行了具体分析，就是为了通过具体分析提高鉴赏能力。邓石如对各种隶书碑进行了五十遍的临摹，掌握了这些碑的书风特点，自然就容易吸收到自己创作中去。不断地临创结合是探索性创作主要的办法。这样就能不断充实创作，突破前期初学阶段的书风，使它起变化，更加丰富。

探索性创作是根据自己审美的追求，不断融合、吸收各碑的形式，如结构、笔法、章法、墨法的过程，但这种融合和吸收并不简单，不是简单的组合。有些人要改体觉得非常困难，本来已写得很熟练的面貌，一改体反而不行了，这是为什么？这是简单地去组合，使两种不同的结体和笔法拼合，这样自然就不自然了，融化、吸收之后应该达到自然的结合。这就要对各体的形式的特点作充分的研究和掌握，从自己审美兴趣出发，吸收、融化一部分，如用笔的方圆、粗细、长短等，或者结构方面的险奇、平整等，而且在吸收融化以后知道形式和风格上会起到的变化，这样就不会出现生硬的并合了。

探索性创作的关键在于提高自己的文化艺术修养、专业知识和技巧。如对艺术的形式美（美学）、诗词、文字学、艺术鉴赏等等都应有所研究。探索自己的书法的艺术风格是长期努力的事，学习

和提高自己的修养也是长期的。

隶书创作还有些一般的知识，如格式，有中堂、条幅、对联、斗方、横卷、匾额等，由于格式不同，它对章法、布局都造成影响，字数的多少、大小都要根据格式来进行布局。一般讲，一幅作品总有主体部分和题款部分的空间，两者位置要安排好。题款部分不能空间很窄，要和主体部分成比例，协调。题款字体也应和主体部分不同，主体是隶书，主静的，题款应是行书或行楷，主动，否则题款用楷书，也是主静的，失去画面补充灵动气氛。还有字体的大小问题，题款的字体应比主体部分小，也要互相协调，不可主体字很大，题款却是很小的字，那样就不合乎协调的原则，显得对比太强烈了。当然，题款字多，那么留的空间也要适当多一些。但如果主体字少，最好题款字不要太多，而且要视章法安排。此外，写隶书体一般要叠格或画格，以求大的平整中的变化。叠格要计算好整个章法布局的位置，包括字距和行距的距离，只有计算好了才合适，这对于创作一幅好的作品是必要的步骤，特别是经验还不丰富的人。

关于题款和印章。题款分单款和双款。单款指作者所写内容的来处，写于何年何季何地和姓名。双款包括赠予人的姓名加谦辞，如“指正”等等，或“惠存”“嘱书”之类。对联则将赠予人的姓名写上联的右边空处，下款写下联左边。中堂、斗方、条幅、横轴等可以安排在写完主体部分后的左边。印章的大小和颗数也要视题款而定，如是题款后余下空白多，名章后可以再盖名号章。一般应先盖白文再盖朱文章，先小后大。引首章是闲章，盖在起首右边离首字下边空白处。印章要盖正、清楚。题款和印章和主体收尾不要出现从左到右一条斜线，主体收尾这行要稍高，题款行要稍低，这样有个左行低、右行高，再右行到底线成为一个反马鞍形。处理好印章是非常重要的，这是一幅作品的画龙点睛部分。印章的方圆、椭圆、大小要视章法布局而定。这些都是创作的一般知识和程式，当然也可以有创造，但要与章法布局协调。

学习书法包括学隶书，各人都有自己的体会和认识，但是也有它的客观规律，也有它的科学性，所以虽然各人说法不同，就其实际内容也是大同小异，故不应因说法不同而产生疑虑。当然，对于别人的经验，即使是正确的，也需要通过自己的实践来鉴别。此外，还要注意总结更多个人的经验和学习方法，以供更多的人学习参考。这也是当前很需要的。

（四）关于隶书的字体

在隶书的学习中，不论是临摹和创作，对隶书字体的认识和选择都是十分重要的。在古代隶书字帖中的字体，大约可分几种情况，一种写法是接近篆体的，只是由于形体的变化，笔画的写法不同；另一种接近楷体的，占大多数，这是约定俗成的；还有一种是由篆书变化而来的，只是省减笔画而成；有少部分字体部首和形体做了移位；还有一种是别体字，这种别体字同一个即有几种写法，篆书就有了，隶书就更多了。

一般讲，早期的隶书字体接近篆书的多，到了东汉后期的碑刻，由于约定俗成，接近楷书的字就多起来。例如《曹全碑》立于公元148年（东汉中平二年），接近篆书的字体比晚二十一年立的《史晨碑》（立于公元169年，东汉建宁二年）就要多，这虽然很难准确地统计，但是只要作一番对比就可以看出这种倾向。《曹全碑》中的“曹”字，有“㬝”“曺”两种写法，前种写法接近篆体，篆字写成“ ”；后一种写法省略了笔画，接近楷体。前者隶体和篆体的形体几乎相同，只是体势和笔法不同，隶书的体势成扁方的横势，篆书成圆转的纵势；篆书线条连接，隶书线条不连而断；篆书用笔不露锋而无顿挫提按，隶书用笔有提按有顿挫。《史晨碑》的“晨”字，写成“晨”，篆体则写成“ ”，虽然笔画无增减，但形体相差甚远，隶书写法接近楷体，显然是隶化以后约定俗成，楷书只是沿袭隶体而来。“日”

是义符；"辰"是声符，是形声字（见图243）。"災"字，《曹全碑》写成"灾"形，篆书写成" "，篆隶形体一致，只是写法不同（篆字是假借字又作" "，后一字形体与楷书"災"字形体一致）。又"斥"字，《曹全碑》写成" "，篆书写成" "，隶书的形体接近篆体，这种类形隶书的字体要认识，就需查篆字，懂得它的来源演变（见图244）。

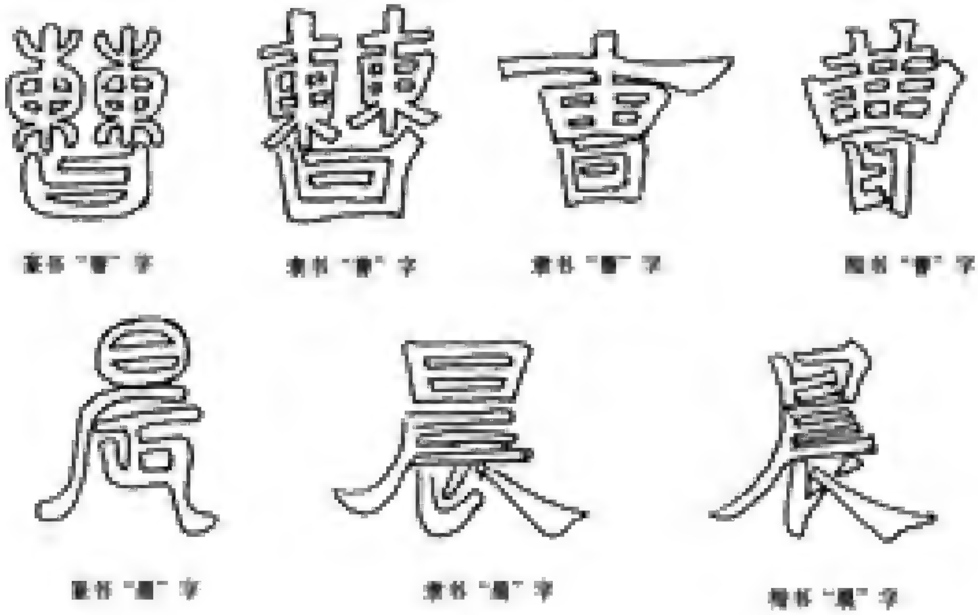


图243

隶书字体一部分是在篆书体的基础上省减笔画而成的。如"墙"字，《曹全碑》写作" "，《史晨碑》写作" "，篆书写作" "，隶书的字体是在篆书字体的基础上对笔画做了大量的省减，省减去左旁"爿"，又将上部分笔画省减成为三横一竖一撇一点。（见图245）

隶书中有些字偏旁位置会移位。如"嶽"字，《曹全碑》写作" "，把"山"字由顶上移到下面，篆书写作" "，按篆字隶体也有写成"獄"（见图246）。但不是任何字都可以随便移位的，字的结构如不可分割的就不能移位。移位了和别的字混同，会造成混乱。

在隶书碑刻中经常会遇到异体字，如《曹全碑》中有"疏勒国王和德，杀父篡位"句，"殺"字的写法，既不同于"戮"字；"戮"，篆写作" "，为"杀戮之戮"，从"戈"从"翏"。又不似杀字，隶书"杀"字有多种写法，如" "等写法都是"杀"字的异体字。"杀"字，篆书写作" "，从"殳"，从"杀"，故"殺父"之"殺"应是"戮"的异体写法。戮者，杀也。《晋语》云："杀其生者而戮其死者以报焉。"（见图247）

所以，在临摹范帖时，要对字体尽可能地研究清楚，这也是一种学习。在创作中，还要随时注意积累这方面的知识，搜集这方面的资料。

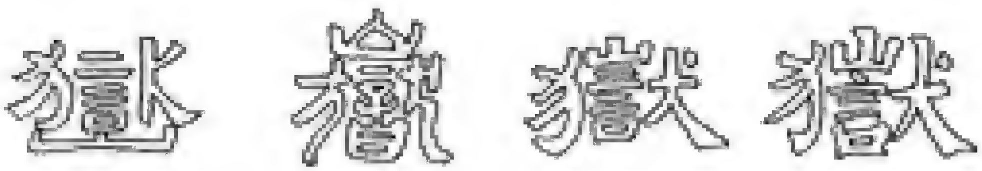
曹全碑“灾”字　篆书“灾”字　篆书“灾”字另一种写法　楷书“灾”字

曹全碑“斥”字　篆书“斥”字　楷书“斥”字

图 244

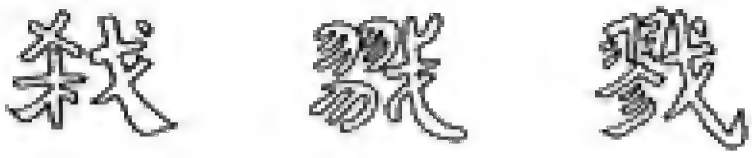
曹全碑“墙”字　史晨碑“墙”字　篆书“墙”字　楷书“墙”字

图 245



曹全碑“嶽”字　篆书“嶽”字　隶书“嶽”字　楷书“嶽”字

图 246



曹全碑“戮”字　篆书“戮”字　楷书“戮”字

隶书“杀”字几种异体写法　篆书“杀”字　楷书“杀”字

图 247

君諱遷字公
方陳留己吾
人也君之先

出自有周周
宣王中興有
張仲以孝友

為行披覽詩
雅煥知其祖
高齋記興有

張良善用籌
帝在帷幕生
內決勝負年

里之外析珪
於留文景之
間有張釋之

建忠弼之謨帝遊上林問禽狩所有苑

令不對更問
壽夫壽夫事
對扵是進壽

夫為令令過
為書夫釋出
議為不可苑

令有公卿史

中書夫喋喋

小吏非社稷

之重上從言
孝武時有張
騫廣通風俗

狄荒貢
東遠所
勤既有
九殯張
夷各是

輔漢世載其
德爰既且於
君蓋其繵縺

纘戎鴻緒牧
守相係不殞
高問孝弟於

家中寡於朝
治京氏易聰
麗權略藝於

從畋少爲郡
吏隱練職位
常在股肱數

爲從事穀
細間徵拜
中除穀城長

月出務不
門四門
出
休因歸

賀八月無民
不煩於鄉隨
就虛落存恤

高[illegible]路無拾
遺犁種宿野
黃巾初起燒

平
市
斯
縣
獨
金
子
賤
孔
畏
道
區
別

尚書五教君

崇其寬詩云

愷悌君隆其

恩東里潤色
君[illegible]其仁部
伯公陝君懿

于宗晉陽珮
瑋西門豹孫
君之疆表能

雙其勳流化
八基遷蕩陰
令吏民頡頏

隨送如雲周
公東征西人
怨思奚斯讚

魯孝文頌段
前喆
考有
功不書後無

述爲於是刊
石豎表銘勒
萬載三代以

來雖遠猶近
詩云舊國其
命惟新

於穆我君既
敦既純雪白
之性孝友之

仁紀行來本

蘭生有芬克

岐有兆綏御

有勳利器不
觀魚不出淵
國之良幹垂

夜在民爾沛
宗樹盜盜恭
人乾道不緝

唯淵是親既
多受祉永享
南山干祿无

彊子子孫孫

丕

惟中平三年

歲在攝提二
月辰節紀日
上司陽氣厥

析感思舊君

故吏車錡等

僉然同聲債

師孫興刊石立
表以示後昆
共享天祚億

載萬年

惟永壽二年
青龍在涒歎
霜月之靈皇

極之日魯相
河南京韓君
追惟大古華

胥生皇雄顔
育孔寶俱
制元道百王

不改孔子近
聖為漢定道
自天王以下

至于初學莫
不驗思嘆印
師鏡顏氏壐

男家居魯親
里并官聖妃
在安樂里聖

族之親禮所
宜異復顏氏
并官氏邑中

顯發尊孔心
念聖歷世禮
巢陵遲秦項

作亂不尊圖書倍道畔德離敗聖輿食

粮上于沙丘
君於是造立
禮器樂之音

符鍾磬瑟鼓雷洗觴觚爵鹿柤梪籩柉

禁臺循餘宅

廟更伯二輿

朝東威熹宣

抒玄汙以注
水流法舊不
煩備而不奢

上合氣臺稽
之中和下合
聖制事得禮

儀拾是西方
士仁聞君風
燿敬咏異德

亭琦大人之
意違彊之思
乃共立表石

紀傳億載典
文曰
皇極統華冑

承天畫卦顏
育空桑孔制
元孝俱祖紫

官大一所授
前闈六頭以
升言教後年

百王獲麟來
吐制不空作
承天之語乾

元以來三九之載八皇三代至孔乃備

聖人不世期
五百載三陽
吐圖二陰出

識制作之義
以俟知奧於
穆韓君獨見

天意復聖二
族逴越絕思
循造禮樂胡

華器用孝古
詹宇懸懃宅
廟朝東威熹

也誠造吏凍
不水解三不
爭賣深除客

汙水通四注

禮器升堂天

雨降澍百姓

訴和舉國蒙
虔神靈祐誠
竭敬之報天

興廉福永享
年壽上極華
旁伎皇代刊

石表銘與乾
運燿長期蕩
湯拾盛復援

赫赫罔窮聲
垂億載

君諱全字景完
敦煌效穀人也
其先蓋周之胄

武王秉乾之機
翦伐殷商既定
爾勳福祿攸同

封弟叔振鐸于
曹國[illegible]氏焉秦
漢之際曹參夾

輔王室世宗廟
土庠竟子孫還
于雒州之郊亦

止右扶風或在
安定或處武都
或居隴西或家

敦煌枝分葉布
所在為雄君高
祖父教舉孝廉

武威長史巴郡朐忍令張掖居延都尉曾祖父

述孝廉謁者金
城長史夏陽令
蜀郡西部都尉

祖父鳳孝廉張
掖屬國都尉丞
右扶風隃麋侯

相全城西部都
尉北地大守文
琫少貫名州郡

不幸早世是以
位不副德君童
齔好學甄極毖

緯無文不綜賢
孝之性根生於
心收養季祖母

供事繼母先意
承志存亡之敬
禮無遺闕是以

鄉人為之諺曰
重親致歡曹景
完易世載德不

隕其名及其從

政清擬夷齊直

慕史魚歷郡右

職上計掾史仍
辟涼州常為治
中別駕紀綱萬

里朱紫不謬出典諸郡彈枉糾邪貪暴洗心同

僚服德遠近憚威建寧二年舉孝廉除郎中拜

西域戊部司馬
時疏勒國王和
德弒父篡位不

供職貢君興師征討有吮膿之仁分醪之惠攻

城堅戰謀若涌
泉食手諸賁和
德面縛歸死還

師振旅諸國禮
遺且二百萬悉
以薄官遷右扶

風槐里令遭同
產弟憂棄官續
遷禁罔潛隱家

巷七年光和六
年復舉孝廉七
年三月除郎中

拜酒泉祿福長
訞賊張角起兵
幽冀兗豫荊楊

同時並動而縣民郭家等復造逆亂燔燒城寺

萬民騷擾人裹
不安三郡告急
羽檄仍至于時

聖主諮諏羣僚
咸曰君哉轉拜
郃陽令收合餘

燼芟夷殘迸絕
其本根遂訪故
老商量儁艾王

敞王畢等恤民
之要存慰高年
撫育鰥寡以家

錢鑃米粟賜痒
旨大女桃要等
合七首藥神明

膏親至離亭部
吏王宰程横等
賦與有疾者咸

蒙瘳悛惠政之流甚於置郵百姓繦負反者如

雲最治廬屋市
肆列陳風雨時
節歲獲豐年農

夫織婦百工戴恩縣前以河平元年遭白茅谷

水災害退於戊亥之間興造城郭是後舊姓及

將身之士官位
不登君乃閔縉
紳之徒不濟開

南寺門承望業
嶽鄉明而治庶
使學者李儒欒

規程寅等各獲人爵之報廓廣聽事官舍廷曹

廊閤升降揖讓
朝覲之階費不
出民役不干時

門下掾王敞錄
事掾王畢主簿
王歷戶曹掾秦

尚功曹史王顓
等嘉慕奚斯考
甫之美乃共刊

石紀功其辭曰
懿明后德義章
貢王庭征鬼方

威布烈安殊巟

還師旅臨槐里

感孔懷赴喪紀

嗟逆賊燔城市
特受命理殘起
芟不臣寧黔首

繕官寺開南門
闕嵯峨望華山
鄉明治惠沾渥

Green Apple Data Center

吏樂政民給足
君高升極鼎足
中平二年十月

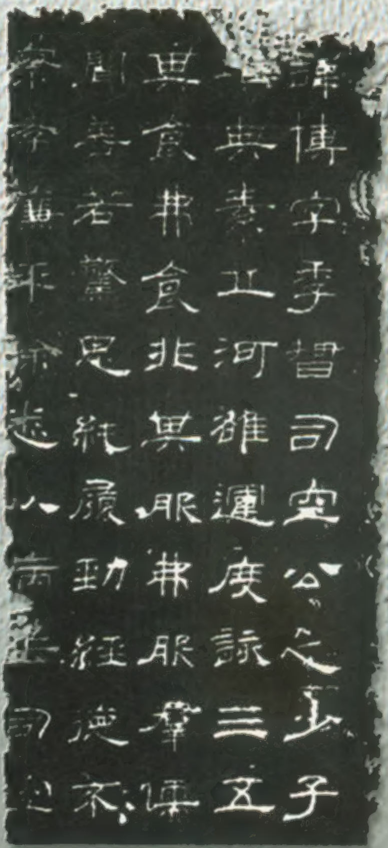
Green Apple Data Center

Green Apple Data Center

责任编辑：张德巩
封面设计：侯少民

隶书学习指南

LISHU XUEXI ZHINAN



ISBN 7-5082-1264-9
9 787508 212647 >

ISBN 7-5082-1264-9
G · 448 定价:20.00 元